

Univerzita Karlova v Praze
Pedagogická fakulta
Katedra výtvarné výchovy

PODKLAD = POKLAD

BACKGROUND = TREASURE

Závěrečná bakalářská práce
Bachelor's thesis

Emmy Mužíková

Vedoucí bakalářské práce: **doc., ak. Mal., Mgr. Martin Velíšek, Ph.D.**

Studijní program: **Specializace v pedagogice**

Studijní obor: **B Pg - Vv**

Duben 2015

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma Podklad = poklad vypracovala pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 9.4. 2015

podpis

Tímto děkuji PhDr. Janu Šmídovi, Ph.D. a doc. PhDr. Jaroslavovi Bláhovi, Ph.D. za odborné konzultace a cenné rady, které mi poskytli.

Na závěr chci poděkovat také své rodině a blízkým přátelům za podporu a trpělivost, nejvíce mamince a milovanému Ondřejovi, kteří mne velmi podporovali a v průběhu psaní mne neustále drželi nad vodou.

Anotace

Formulace myšlenkových východisek, představení obrazových složek, koncentrace na podklad a pozadí, naznačení jejich významu v rámci výstavby obrazu, představení výtvarně-historických souvislostí, zkoumání potenciálu podkladu a pozadí ve vlastní výtvarné práci, akcentování formální změny v rámci tématu, reflexe teoretických a praktických závěrů do návrhu didaktických úloh.

Klíčová slova:

podklad, pozadí, popředí, barevnost, plocha, materiál, varianta, význam, účinek

Annotation

Formulation thought bases, examples of images, accent on substrate and background – theirs art-historical contexts, exploring their potential in own artwork, emphasis to formal changes in the theme, reflection of the theoretical and practical conclusions to educational exercises.

Key words:

foundation, background, foreground, colors, image area, material, variant, meaning, effect

Obsah

Úvod.....	7
1 Definice pojmu jako východisko pro uvažování.....	8
2 Podklad v obraze.....	11
2.1 Materiální podklad.....	13
2.1.1 Mistr Theodorik.....	14
2.1.2 Marcel Duchamp.....	16
2.1.3 Daniel Spoerri.....	18
2.1.4 Lucie Tatarová.....	21
2.2 Myšlenkový podklad.....	23
2.2.1 Mistr vyšebrodského oltáře a české gotické malířství.....	23
2.2.2 Claude Monet a impresionismus.....	26
2.2.3 Jindřich Štyrský a surrealismus.....	30
2.2.4 Francis Bacon a nová figurace.....	35
2.2.5 Joseph Kusuth a konceptuální umění.....	41
2.3 Podklad pro parafrázi.....	43
2.3.1 Marcel Duchamp.....	43
2.3.2 Ondřej Brody.....	44
2.3.3 Francis Bacon.....	45
2.3.4 Fernando Botero.....	45
3 Můj způsob uchopení podkladu v obraze.....	48
3.1 Soubor obrazů.....	48
3.1.1 Malovaný obraz.....	50
3.1.2 Obraz bez pozadí.....	51
3.1.3 Šitý obraz.....	52
3.1.4 Světelný obraz.....	54
4 Využití podkladu ve výtvarné výchově.....	56

Závěr.....	72
Použitá literatura.....	73

Úvod

Podklad jako poklad. Slovní hříčka nebo klíčové paradigma? Za tu dobu, co se věnuji výtvarnému umění jsem poznala, jak důležité je východisko. Formální i obsahové. Zvláště v obraze. Jak složité je malovat a nevědět kloudně co. Anebo když sice víme co, ale materiál nás jaksi od začátku neposlouchá. Obojí je pro výsledek fatální.

Tyto poznatky spolu se zkušenostmi z hodin výtvarné výchovy jsem se snažila využít ve své bakalářské práci. Vybavila se mi řada mých roztěkaných malířských pokusů. Dokola opakovaná studijní zátiší bez vzrušení, zkroucený pomalovaný papír, který lepenka znovu neudržela na desce, popraskaná vrstva husté tempery...

Až později jsem pochopila, že se musím vrátit zpátky, že výtvarné dílo vzniká dříve. Úplně nejdřív v hlavě, kde pro něj hledám podklady. Ještě předtím, než vezmu do ruky štětec a barvy. To když přemýšlím, zda vůbec a jaké použiji, ale hlavně na jaký podklad. Co bude materiálem a obsahem, který můj „obraz“ ponese. Začala jsem tušit, že podklad je skutečný skrytý poklad.

1 Definice pojmu jako východisko pro uvažování

„Podklad

= co se klade pod něco jiného, co je pod něčím.

= spodní část něčeho, na níž horní část spočívá, stojí

= soubor faktů, jako východisko, předpoklad činnosti

= písemný materiál sloužící jako zdroj, východisko, doklad“

(Školní slovník současné češtiny, 2012)

V rámci vstupní rešerše k významu slova podklad většina dotazovaných osob odpovídala větami jako: *"Něco, co je vespod.", "Podklad k věci, co máš udělat, jak máš něco vyřešit."* anebo *"Podklad na plátně, než se na něj nanesou základové barvy, na které nanášíš další vrstvy."*

Co si však pod tímto slovem jako první věc představím já?

Představím si bílou plochu, neposkvřněnou zásahem lidské ruky.

Avšak při hlubším zamyšlení nad tímto slovem jsem došla k myšlence, že se nelze omezovat pouze na podklad jako hmatatelný, viditelný počátek něčeho, základní stavební prvek našich plánů. Podklad je totiž neomezené množství východisek.

Sama jsem byla velmi ovlivněna zkušenostmi ze základní školy. Komu z nás nebyl v hodinách výtvarné výchovy vrýván do podvědomí jako podklad bílý papír, čistá, nezaplňená plocha, která se málo komu zamlouvala. Bílá barva v tomto pojetí působí až nepříjemně, představa, jak ji pošpiníme kresbami či malbami, se kterými my sami, nebo naše okolí, možná ani nebudeme spokojeni. V několika oborech, včetně artefietiky, se odborníci zabývají psychologií barev.

Bílá barva odráží čistotu, absolutno a spravedlnost. (Volná citace, Davido, 2008)
Shodné konotace bychom ostatně našli již u křesťanské ikonografie. (Volná citace Baleka, 1997)

Člověk se ocitá v zajetí čistého papíru a obtížně překonává výčitky z jeho „pošpinění“. Co když se mi to nepovede? Tomuto do jisté míry předem svazujícímu pocitu se dá předejít rozšířením nabídky barevné škály. Zvláště přihlédneme – li k tomu, že poměrně záhy každý z nás pochopí, že svět kolem nás je plný barev. Ale jako by se to podkladů využívaných ve výtvarné výchově netýkalo. Jedna z možností se tak stává jedinou. Ve mně toto bůhví kým nepsané pravidlo přetrvalo až do kurzů malby na vysoké škole.

Až zde mne jeden z pedagogů zarazil svou myšlenkou bílé pozadí absolutně zavrhnout. Do té doby mne ani nenapadlo se této běžné praxi vyhnout. Díky tomu se mé myšlenky začaly soustředit na celkové pojetí konceptu pozadí, respektive podkladu v obraze.

„Podklad

důvod

nejnižší část

plán

podloží

podnět

pramen

předpoklad

příčina

vrstva

základ

záznam“

(Klégr, 2007)

Výkladů slova *podklad* je mnoho. Slovníky je představují v mnoha významech a v mnoha formách.

V čem ale může podklad představovat poklad? Někdo by si pod touto slovní hříčkou mohl představit plodnou půdu, na které si vybuduje zahrádku, nebo hrnec zlata ukrytý pod základy domu. To, v čem však já spatřuji onen poklad, je jeho rozmanitost. Už ze samotné bezmezné možnosti výkladu slova *podklad* je zřejmé, že pro umělce, nebo kteroukoliv jinou tvůrčí osobu, je učiněný poklad. Pro člověka, který se neomezuje, je tvůrčí a kreativní, je podklad přeci vše, co je kolem něj, vše na co se rozhodne tvořit.

„To, co je na uměleckém díle „skutečné“, plochy a hmota, barvy a látky, tóny s jejich harmonickými zákony - to všechno má povahu poukázání, jímž umělec vyrozumívá pozorovatele o tom, co má vlastně na mysli. To samo se nachází v neskutečném prostoru, který člověk dokáže otevřít svým viděním a představováním a z něhož v napětí přistupuje ke skutečnosti. Toto „vlastní“ nemůže být samozřejmě odloučeno od vnějšího-skutečného, nýbrž obojí patří k sobě, společně tvoří onu charakteristickou jednotu, jenž se právě nazývá uměleckým dílem.“

(Guardini, 2009)

Ve své práci uvádím několik možností vnímání podkladu jako nosného prvku v obraze. Klíčový je ale především můj osobní pohled na řešené téma, respektive výběr dvou základních významů (s třetím, jako jejich průsečíkem) pojmu *podklad*. Legitimitu těchto významů pro výtvarné umění demonstрую na dílech vybraných umělců.

2 Podklad v obraze

Teoretickou část jsem rozdělila do tří oddílů, které předkládají možnosti různých přístupů k podkladu v obraze, avšak nevylučují jejich vzájemné propojování a prolínání.

První část představuje různé přístupy k podkladu v materiálním slova smyslu, který umělec ve svém obraze využívá. Z nejbanálnějšího úhlu pohledu může materiální podklad představovat papír, plátno nebo podložku, kterou pro malbu využíváme, podmalbu atd. Materiální podklad je ale v podstatě vše, na co tvoříme, materiály, které nám slouží jako počátek naší tvorby, jako start realizace. Lze jej přirovnat k základům nového domu, hmatatelné části, ze které obraz vychází, tedy na kterou byl aplikován. Umělec se může pro svůj podklad rozhodnout spontánně, volnou tvorbou, či naprosto cíleně, v podobě konceptu svého uměleckého díla, které vyžaduje nezvyklý materiál, aby naplno vyzněla jeho myšlenka.

V této části jsem pro vysvětlení mého vnímání materiálního podkladu pro obraz využila jako příklad několik umělců a jejich děl, pro které použili jako podklad nezvyklé materiály. Na uvedených příkladech výtvarných děl se snažím demonstrovat tento přístup k podkladu jako stavebnímu prvku v obraze a v celkovém kontextu je tedy nezbytný.

Materiální podklad uvádím v první části mé teoretické statě především z důvodu, že je nejběžnější interpretací samotného slova podklad.

Druhá část je věnována myšlenkovému podkladu. Podklad jako: důvod, podnět, pramen, předpoklad... Myšlenkový podklad jako umělcovo východisko pro tvorbu, něco duchovního či intuitivního, jeho inspiraci, ze které v umělecké tvorbě vychází. Myšlenkový podklad vyjadřuje především koncept, impulz k

tvorbě. Něco, na základě čeho začneme tvořit, co nám podloží tvořivé nápady, co nás donutí zaznamenat naše podněty. Jsou to myšlenky každého umělce, jež ho vedou k onomu osobnímu autentickému způsobu vyjádření. Bývají spjaty s reakcí na problematiku doby, na společenské, či politické problémy, je to snaha na něco určitým způsobem reagovat.

Myšlenkový podklad se zakládá na zdrojích inspirace, díky kterým vznikají impulzy k vytvoření uměleckého díla. Tyto podněty mohou být hmatatelné (příroda samotná, fotografie, skicy..) nebo také abstraktní (sny, halucinace, vidiny..). Pro pochopení smyslu umělcova díla jsou tyto myšlenkové podklady zásadní.

Myšlenkový podklad může být také velmi úzce spjatý s podkladem materiálním. V určité fázi se tedy tato východiska mohou stát neoddělitelnými. Myšlenkový podklad může vycházet z inspirace materiálem, na který umělec tvoří, ale zároveň tomu může být naopak, kdy je materiální podklad plně potlačen nebo nezdůrazněn a umělci jde čistě a jen o zaznamenání své myšlenky.

A konečně třetí část vypovídá o fenoménu parafráze, kdy se podkladem pro uměleckou tvorbu stávají již vytvořená díla nebo reálné předměty. Umělec tedy transformuje svůj umělecký rukopis do obrazů vytvořených někým jiným nebo reálné předměty či osoby parafrázuje do obrazu samotného. V této části shledáváme podklad pro umělce tím největším pokladem.

2.1 Materiální podklad

V průběhu dějin výtvarné kultury procházel materiální podklad pro obraz četnými proměnami. Prvopočátky obrazů - maleb můžeme sledovat v dalekém pravěkém umění, kde tehdejším autorům sloužila jako základní podklad skála, kamenná plocha, především stěna či strop jeskyně (zvláště díky jejím klimatickým podmínkám).

Lze tedy říci, že tímto krokem člověk v dalekém pravěku formoval dnešní chápání obrazu, pro který je podstatný také úhel pohledu (na stěně – tedy vertikálně). Význam materiálního podkladu lze rozdělit na dva aspekty- podklad pro obraz a podklad v obraze.

V této kapitole rozebírám předně podklad v obraze a jeho uchopení uvedenými umělci.

V průběhu vývoje malby a obrazu se vystřídalo několik jejich druhů a přístupů, kdy se velmi různily přípravy a postupy v tvorbě materiálního podkladu pro obraz jako takový.

Když se zamyslíme nad dnešním přístupem k tomuto podkladu, jsou zde patrné velmi odlišné přípravy a procesy jeho vzniku či využití. V dnešní době všudypřítomného zjednodušování a ulehčování se už málokterý malíř staví k přípravě svého podkladu tak zodpovědně, jako tomu bylo například v gotickém deskovém malířství.

2.1.1 Mistr Theodorik

Pro příklad rozebereme materiální podklad, jaký pro své obrazy vytvářel mistr Theodorik, jeden z našich nejvýznamnějších gotických malířů.

Obrazy se nazývají deskovými, jelikož jejich základem byla dřevěná deska, u Theodorika konkrétně z bukového dřeva¹.

Desky se skládaly ze tří až šesti vertikálních částí. Spoje mezi jednotlivými částmi jsou přelepené pruhý plátna a místy zajištěny vodorovnými kolíčky. Desky jsou volně vloženy do rámu, který je též z bukového dřeva. Tento dvojvrstvý podklad je ve spodní vrstvě z šedé křemičité hmoty, v horní z bílé křídly spojené kličem. Tyto vrstvy byly nanášeny na celou plochu desky, s výjimkou částí malby, které přesahují rám². Po zbroušení křídly bylo pozadí za světlem, který byl na obraze vyobrazen, včetně rámu, pokryto plastickým dekorem, pastigliemi, podle zachovaných fragmentů kličokřídlových, které byly pravděpodobně souvisle pokryty silnou zlatou folií z osmnácti karátového zlata o síle 0,05 mm (u více než dvaceti obrazů). Na zbroušenou bílou křídlovou vrstvu malíř provedl černou štětcovou kresbu, která již určovala hlavní rozvrh malby. (Volná citace, Grohmanová, 1992)



Obr. 1 Mistr Theodorik - Sv. Jeroným, 1370

Takto neskutečně složitý proces provázela příprava před samotným počátkem

¹ Deskové obrazy pro kapli svatého Kříže.

² Jeden z typických znaků malby mistra Theodorika.

malby. Avšak bez tohoto unikátního procesu vzniku podkladu by Theodorikovy obrazy přišly o jejich charakteristický výraz a podobu.

S rozvojem moderního umění se podstata tradičního podkladu začala měnit. Od počátků výtvarného projevu byla vždy respektována určitá pravidla, na která se vázaly výrazové prostředky a specifické techniky výtvarné tvorby, které odpovídaly specifičnosti jednotlivých druhů výtvarného umění, jako je sochařství, malířství a pozdější grafika. K razantním proměnám docházelo od dvacátých let 20. století, kdy se začaly objevovat nové technologické materiály - plexisklo, silikonová vlákna atd., které výrazně narušily dosavadní tradici. Tím se zapříčinily velké proměny z hlediska výtvarných technik a s nimi souvisejícími výrazovými prostředky, kdy začaly jednotlivé výtvarné, ale i umělecké druhy překračovat vlastní hranice, až docházelo ke krajnostem, například k jejich úplnému zrušení.

Dochází tedy k tomu, že umělci povětšinou staví svá díla na ozvláštnění tradičního pojetí obrazu. Umělecké druhy se vzájemně ovlivňují a prolínají. Často je tedy velmi těžké určit, zda jde například o obraz či objekt.

*„Je třeba, aby malířství, které dlouho podřimovalo
v pozlacených mauzoleích a v skleněných rakvích,
vyšlo projet se trochu venku, vyráchat se na koupališti,
vykouřit si cigaretu, vypít sklenici piva.“*

Claes Oldenburg

(Bláha, 2013)

2.1.2 Marcel Duchamp

Jedním takovým byl Marcel Duchamp, který své dílo *Velké sklo* nazval obrazem, i přes to, že zavrhl téměř všechny prvky, které do té doby definovaly obraz jako takový.

Marcel Duchamp

*8.července 1887, Blainville, Francie - 2. října 1968, Neuilly-sur-Seine, Francie



Obr. 2 M. Duchamp - Nevěsta svlékaná svými mládenci, dokonce (Velké sklo), 1915 – 1923

„Jde o záhadné, symbolické dílo, je to zašifrovaná výpověď o sexuálním aktu jako mechanické a nekonečné frustrující proceduře. Představuje další projev Duchampova odmítnutí konvenčních uměleckých prostředků a výraz zájmu o trojdimenzionální objekty připomínající technologii strojů a nástrojů.“

(Hodgeová, Ansonová 2006)

Francouzský malíř a výtvarník Marcel Duchamp byl na počátku své tvorby ovlivněn obrazy Paula Cézanna a kubistickou tvorbou. Velmi brzy našel zaujetí

v simultánním pohybu a možnostech jeho zobrazení³. Patřil mezi klíčové osobnosti dadaismu a v desátých letech 20. století tvořil svá proslulá ready-mades. Rád šokoval veřejnost i kritiky, jeho díla byla plná symboliky a kryptogramů⁴. Je považován za předchůdce op-art a kinetického umění. Jeho tvorba dosud ovlivňuje umělecké generace.

Obraz *Nevěsta svlékaná svými mládenci, dokonce* nebo též nazývaný *Velké sklo* byl Duchampovým dlouho připravovaným překvapením. Dílo poprvé vystavil v newyorském brooklynském muzeu. Název *Velké sklo* je odvozen od velkých skleněných desek, v jejichž spodní části je umístěno devět kovových objektů - mládenců. Od nich je úzkými trubičkami veden plyn, který se koncentruje v jakýchsi sítěch připomínajících čepičky a následně je pod tlakem vháněn do horní části, kde se nachází nevěsta, znázorněna třemi otvory. Nikdy se však nedostane až k ní, jelikož mu v cestě stojí přepážka mezi oběma skly.

V minulosti proběhlo mnoho pokusů o vysvětlení souvislostí a detailů tohoto velmi zvláštního uměleckého díla, ale jeho obsah se ještě nikomu nepodařilo objasnit a doposud zůstává toto Duchampovo umělecké dílo obestřeno tajemstvím.

Po osmi letech práce na tomto díle, roku 1923, prohlásil Duchamp dílo za nedokončené.

Co je tedy materiálním podkladem pro toto mimořádně neobvyklé dílo? A je to ještě vůbec obraz? Do té doby bylo k zhotovení obrazu potřeba plátna, štětce a alespoň jedné barvy. Duchamp však použil sklo, jako velmi neobvyklý podklad, jelikož ho nelze zavěsit na stěnu, aniž by se tím nezabránilo jeho hlavní vlastnosti - a to jeho transparentnosti!

3 Futuristická malba.

4 Text se skrytým významem.

jídla, a v podstatě všeho, co je s ním spojené, do umělecké roviny, při čemž naráží na souvislosti mezi uměním a běžným životem. Jeho díla jsou asambláže či umělecké objekty, jež Spoerri nazývá *Obrazy pasti*. V podstatě jde o přilepování zbytků jídla a všeho, co zůstane po hodování na desku stolu, která je následně povýšena na obraz. A to tak, že stolu odřízne nohy a jeho desku zavěsí na stěnu.

Na počátku umělecké tvorby vytvářel Spoerri svá díla například jen z chleba. Kolem roku 1960 v Paříži vytvořil svůj první obraz zvaný *Past*, kdy na talíř přilepil zbytky jídla, přesně v místech, ve kterých zůstaly po dojedení a zavěsil jej na stěnu.

Spoerri tak nabídl nový úhel pohledu na desku stolu, kterou obvykle vidáme z nadhledu.

Dalo by se tak konstatovat, že vyzdvihnutím desky stolu do úrovně našich očí nás Spoerri vrací do našich dětských let, kdy jsme k deskám stolu spíše vzhlíželi, než shlíželi. Avšak nutno dodat, že nejspíše nikomu z nás nebyla předložena jako podklad pro umělecké dílo, které bychom si jako obraz mohli pověsit na zeď v obývací místnosti.

Spoerri tedy svůj podklad nijak nevytváří, pouze využívá předměty ze svého okolí, které už sami o sobě mohou nést uměleckou hodnotu.

Svá díla nechává vznikat náhodou, například při společném večeru s přáteli. Tyto nezbytné kroky vedoucí k jeho autentickému vyjádření skrz zachycení scén z běžného života jsou při bližším zamyšlení natolik primitivní, až mohou někoho dokonce iritovat. Obsahují však jakousi intimitu, Spoerri zachycuje okamžiky a místa, kterých by se člověk rád podvědomě účastnil. Jeho stolní desky se dají považovat za snahu uchovat si vzpomínky na příjemně strávené chvíle. Jsou lidé, kteří sbírají vzpomínkové předměty, nechávají si kreslit do památníku či si své zážitky uchovávají tou nejběžnější cestou- fotografií.

Spoerri uchovává stopy po konkrétních lidech, sobě a svých přátelích, stopy, které po sobě zanechali na místě, které sdíleli společně. Tyto stopy mohou být pro někoho obestřeny tajemstvím, avšak přímým účastníkům Spoerriho díla vždy připomenou, co společně zažili.

Spoerriho tvorba je tedy přímým doložením mého výkladu o propojení myšlenkového i materiálního podkladu, kde se jedno neobejde bez druhého.

2.1.4 Lucie Tatarová

Dalším nezvyklým podkladem shledávám lidské tělo, konkrétně lidskou kůži. Tímto fenoménem - využití lidského těla jako živého plátna - se zabývá Lucie Tatarová. Ta svou uměleckou tvorbu směřuje na body ornament, čili lidský ornament, který aplikuje na celou plochu lidského těla.

Lucie Tatarová

* 1972, Praha



Obr. 4 L. Tatarová - *Miracolo napaden človíčky*, 2004

Na ukázce *Miracolo napaden človíčky* Tatarová přenáší lidský ornament v podobě postav v pohybu na lidské tělo, spojuje tedy svou inspiraci s „materiálem“, který je v podstatě totožný. Tatarovou lze zahrnout do uměleckého směru Body art.

*"Začalo to na pláži v Izraeli, kde lidé neleželi na písku, ale poflakovali se ve shlucích a povídali si. Byli ode mě natolik daleko, že jsem nemohla slyšet co si povídají, všechny informace o nich byli vybledlé, jediné, co z nich zůstalo, byla jejich substance... Kreslila jsem je a obrazy jejich postav si vtiskla do paměti. Jsem fascinována principy izomorfismů ve fraktálech. "*⁶

Lidský ornament lze chápat jako znovuzavedení „primitivismu“ do každodenního života západní společnosti. Tetování, piercing a nezvyklé účesy sbližují lidi do společenství, se kterými se denně setkáváme téměř kdekoliv. Veřejné mínění se neustále zaobírá identifikací s krásou, její podstatou a charakteristikou.

„ Co je krásné, není snadné.“

Platón

(Platon, 1979)

Lidské tělo jako podklad pro obraz, který Tatarová využila pro svou tvorbu, lze označit za ten nejpřirozenější. Symboly, které si primitivní kmeny malovaly či přímo tetovaly na svou kůži, měly vždy duchovní charakter. V dnešní době se stále více rozrůstá fenomén, kdy je lidská kůže využívána pro všelijaké umělecké počiny, už ne však na základě víry či kultu, ale pouze z estetického hlediska. U tetování jako takového však nelze opomenout jeho uměleckou hodnotu, neboť jde o velmi časté umělecké vyjádření. „Tatéry“, kteří se tímto druhem umění zabývají, můžeme označit za skutečné malíře, jejichž materiálním podkladem je lidská kůže⁷. Lidská kůže pro umělce představuje podklad, díky kterému se daná osoba následně přemění v živý obraz.

⁶ Lucie Tatarová - Miracolo Attacked by Little People – Images & Identity Improving Citizenship through Digital Art (online) (cit. 2015-03-25) Dostupné z:
http://www.image-identity.eu/artists_images_folder/czech/lucie-tatarova

⁷ Mnozí z nich mají akademické vzdělání.

2.2 Myšlenkový podklad

Pro definici myšlenkového podkladu jsem jako příklad vybrala malíře, kteří demonstrují různé přístupy tohoto východiska. Každý umělec vychází z něčeho jiného, ovlivněn dobovými kontexty a vůbec svým samostatným myšlením a vnímáním okolního světa. Z toho důvodu se pro mne stal s popisem myšlenkových podkladů konkrétních umělců důležitý také výklad doby a uměleckého hnutí - směru, ve kterých tvořili.

Myšlenková východiska jsou mnohdy komplikovanější a spleťtější, než přístupy umělců k výběru materiálního podkladu, je tedy třeba vše studovat z kontextu, a to především dobového.

2.2.1 Mistr vyšebrodského oltáře a české gotické malířství

Česká gotika – malířství

Pro gotické malířství ve 14. století je příznačné řešení napětí mezi náboženskými výjevy a všedním životem.

Zobrazení posvátného dění je přirozenější a hledá si lepší přístup k lidem, v obrazech se objevuje více postav, utrpení a scénické vývoje dějů jsou zachyceny realisticky.

Hlavními náměty jsou devoční a oltářní obrazy, které jsou spojeny s rozsáhlými cykly příběhů ze života svatých a Ježíše Krista. Na obrazech se objevují konkrétní přírodní útvary a předměty, nejprve v roli atributů, později jejich význam roste a dochází k jejich osamostatnění. Vznikají tak christologické cykly, jejichž koncepty se měnily společně s dobou. Obrazy byly často zadávány donátory, kteří bohatostí a honosností obrazu, směřovali ke svému „vykoupení“. Obrazy tedy bývají pokryté zlatem či stříbrem, které vedle donátorských snah o

vykoupení nesou také symbolickou hodnotu (zlato = slunce, stříbro = měsíc). Klíčovým paradigmatickým pro uměleckou tvorbu byla křesťanská víra. Umění se stávalo nástrojem šíření a upevňování této víry. Propracovaný systém symbolů, obecných i osobních, vytváří z uměleckých děl prostor pro vícevrstvé sdělení. Bezpečná orientace v tomto prostoru přitom předpokládá orientaci jak ve víře samotné (kanonické i apokryfní texty), tak v dobových souvislostech.

Poklad mistra vyšebrodského oltáře

Mistr vyšebrodského oltáře, jehož vlastní jméno dosud není známo, je pojmenován podle cisterciáckého kláštera ve Vyšším Brodě, pro který vytvořil soubor devíti deskových maleb zobrazujících život Ježíše Krista. Je považován za prvního gotického malíře, který tvořil pod vlivem italského a francouzského malířství, působící v polovině 14. století.



Obr. 5 Mistr vyšebrodského oltáře – Zvěstování Panny Marie, cca 1350

„Ze země vyrůstá osamocená lilie, P. Marie sedí na trůnu, na němž jsou položeny dvě knihy, ze kterých nečte. Tedy prostředí, které nepůsobí právě věrohodně. Však ani nemá. Předměty zde totiž nejsou samy sebou – jsou to symboly. A tak lilie je

symbolem Mariiny nevinnosti, trůn ji povyšuje na královnu andělů a knihy pak symbolizují panenství a plodnost jako výraz neposkvrněného početí.“

(Bláha, 2001)

Jak výše řečeno, vychází středověké umění z křesťanské víry. Současně však odráží dobovou realitu v podobě aktualizací tradičních témat (Zvěstování, Ukřižování atd.). Děj obrazu je propojen s řadou symbolických sdělení. Jednotlivé symboly v sobě totiž nesou další informace, nutné pro čtení a pochopení obrazu. Vytvářejí další dějové linky, rozvíjejí a komentují viděné. Tak například páv na římse trůnu u Zvěstování Mistr vyšebrodského oltáře obraz oživuje, propůjčuje mu bezprostřední atmosféru děje v zahradě, a současně zcela zjevně odkazuje na „*vznešenost Matky Boží či nesmrtelnost jejího Syna*“ (Royt, Šedinová, 1998). Zmíněnou aktualizací je v daném případě plášť anděla. Jeho modrá barva a zlaté lilie jsou interpretovány jako poukaz na aktuální sňatek Karla IV. a Blanky z Valois, jejíž rod měl zlatou lilii ve znaku.

2.2.2 Claude Monet a impresionismus

Impresionismus

„Vývojový mezník mezi starým a novým uměním.“

(Bláha, 2001)

Romantismus přinesl do umění osvobození barvy a individuálního vztahu k životu, realismus navíc rozšířil náměty o výjevy ze všedního života, krajinářství stále citlivěji postihovalo působení světla a vzduchu v plenéru, avšak impresionismu přinesl úplně nový rukopis a radostný pocit ze života. (Volná citace, Černá, 2008)

Tento průlomový umělecký směr vzniklý na konci 19. století se zakládá na smyslovém a bezprostředním chápání přírody, lidí a předmětů. Průlomový z toho důvodu, že podklady pro své obrazy získávali impresionističtí malíři z vlastní bezprostřední smyslové zkušenosti, tudíž opozičně od v této době nejuznávanějších ateliérových malířů. Ti do té doby v malbě využívali obrazové schéma s ostře vymezenou obrysovou linií, nemalovali tedy tak, jak věci viděli, nýbrž tak, jak je znali. Kritika mnohdy padala i na náměty jejich obrazů, které vycházely z historie či mytologických výjevů, většinou ovládané zemitými barvami v nepřirozeném světle. Obrazy ateliérových malířů se tedy zakládaly na čistotě zobrazení, umělci neriskovali a popírali své vlastní smysly, zvláště pokud malovali výjevy v plenéru.

Impresionismus přišel s podkladem zakládajícím se na nelživé obrazové skutečnosti a na snaze zachytit prchavé momenty (odrazy slunce na vodní hladině či pohyby listů ve větvích stromů). Hlavními tématy impresionistických obrazů jsou krajina a příroda, kde se prolínají světelné momenty jako hra stínů či sluneční efekty a přírodní jevy (např. Monetova velmi oblíbená mlha). Další

typický námět impresionistů bylo moderní město a společenský a kulturní život v něm.

První impresionisté se ocitli v důsledku nerespektování tehdy platných schémat výtvarného umění na okraji uměleckého světa. Sami totiž odmítli zobrazovat tehdejší ideál krásy; chtěli se zaměřit na krásu přirozenou.

Doba, kdy začal vznikat tento nový umělecký směr, byla především doba průmyslové revoluce, plná nových vynálezů a objevů. Soudobé malíře tehdy v mnohém ovlivnily nové technické vymoženosti a vědecká bádání, především v oblastech optiky a barvy.

Další z vynálezů 19. století, který napomohl plenérovým malířům opustit atelier a vyjít ven do plenéru, byly kovové tuby na barvy.

Poklad Clauda Moneta

Claude Oscar Monet *14.listopadu 1840 v Paříži- 5. prosince 1926 v Giverny

„ Monet měl jenom oči, ale Bože, jaké oči!“

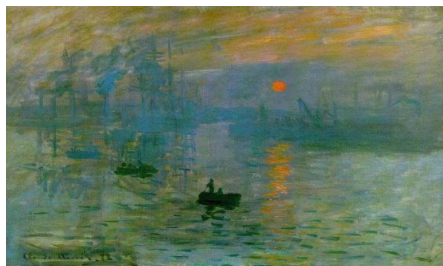
Paul Cézanne

(Bláha, 2013)

Claude Monet je považovaný za zakladatele a obhájce uměleckého hnutí zvaného impresionismus. Ze všech impresionistů byl v uměleckém světě ten nejznámější. Jeho obraz *Imprese- východ slunce*, namalovaný roku 1872 dal směr jeho jméno. Obraz vystavoval na výstavě nezávislých malířů v Paříži. Pojem Imprese poprvé použil kritik Louis Leroy, ve výsměšném - až hanlivém slova smyslu, jelikož obraz považoval za nedokončený.

Ze strany ostatních impresionistů byl uznávaný především proto, že svými myšlenkami formuloval jejich společné malířské principy a většina

impresionistů jeho inovace víceméně následovala.



Obr. 6 C. Monet - Imprese- východ slunce, 1872

Monetovy obrazy jsou plné zářících barev a světelných odrazů. Těchto efektů dosahoval pokrýváním svých pláten bezpočtem krátkých tahů štětcem, kterými vyvolával jakousi iluzi oparu či páry, většinou v odstínech modré, červené a zelené. Tyto odrazy a světelné plošky vytvářely dojem neklidu a životnosti krajiny a přírody. Předně tyto Monetovy experimenty s barvou a světlem jsou považovány za jeho osobní znak, díky nimž byl nejen ve vůdčí pozici impresionismu, ale také mu pomohly k dosažení počátečního bodu v abstraktním umění. (Volná citace, Walther, 2003)

Na počátku své tvorby Monet maloval převážně portréty a postavy, což později v 80. letech výrazně omezil. Svou tvorbu poté plně směřoval k malbě krajin a různým výjevům z plenéru. Jeho obrazy jsou charakteristické přítomnou mlhou a slunečným oparem, které pro svou tvorbu i cíleně vyhledával⁸. Největší intimitu však Monet dosáhl ve svých obrazech leknínové zahrady v Giverny, kde ke konci svého života pobýval.

Monet je známý svým pojetím atmosféry, té dosahoval zachycováním světla v jeho nejlepší a nejzářivější podobě. Toto charakteristické vnímání světla se projevuje především na setu obrazů katedrály V Rouenu. Monet si v letech 1892- 1893 pronajímal pokoj přímo naproti západní fasádě katedrály, na níž se snažil postupně zachytit měnící se světlo v průběhu dne i ročních období.

8 Časté cesty do Londýna.

„Maluji, co vidím a jak to vidím.“

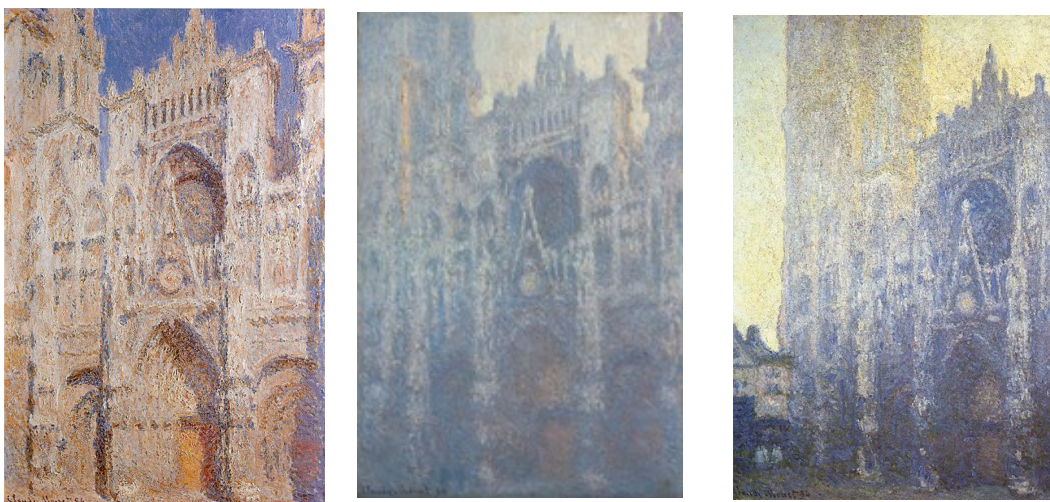
(Walther, 2003)

To, co tedy lze považovat za myšlenkový podklad Monetových obrazů, je ono smyslové vnímání skutečnosti. Toto ojedinělé, nelživé vyjádření, vyplývající z duchovního souznění s přírodou nádherně vyjádřil na sadě již zmiňovaných maleb katedrály v Rouenu. Na nich Monet dokonale zachycuje klíčové momenty proměn světla a prchavé okamžiky vytržené z časového procesu.

O těchto obrazech Charles Baudelaire prohlásil: „*Monet zde nemaluje jevovou podstatu přírody, ale její věčné chvění.*“

Světlo je ve své podstatě energie, jejíž neustálé proměny jsou důsledkem různých délek světelných vln dráždících zrakový nerv.

Velmi prozíravý byl Monetův výběr toho, na čem proměny světla v časových obdobích zaznamenával. Tím se stala architektura, která je ve své podstatě neměnná, avšak pod rukou Moneta se přeměnila v jemnou tkáň barevných nuancí světla. (Volná citace, Bláha, 2013)



Obr. 7; obr. 8; obr. 9 C. Monet – různé pohledy na katedrálu v Rouenu, 1894

Ve stáří se u Moneta začaly objevovat obtíže s dýcháním a především šedý zákal, kvůli němuž v roce 1923 podstoupil dvě operace. V této době se musel spoléhat pouze na své vědomosti o barvách a jejich kombinaci, v souzvuku a v kontrastu, když je umisťoval do velkých obrazových ploch.

2.2.3 Jindřich Štyrský a surrealismus

Surrealismus

Podkladem pro tvorbu umělců tohoto hnutí byly jejich volně plynoucí myšlenky, které se dostavovaly v absurdních, čili nerealistických formách v podobě snů a halucinací. Ty jsou skryté v hlubinách podvědomí a čekají na své probuzení. Surrealisté se tohoto fenoménu chopili jako základního podkladu pro vše, co v jejich tvorbě následovalo. Společnost se v době vzniku tohoto uměleckého směru, tedy v meziválečném období, potýkala s výrazným problémem ztráty individuální a sociální svobody. Surrealisté⁹ svým uměním reagovali na tuto společenskou situaci.

„ Sen je druhý život“

(Dryje, 2005)

Touto větou vyznačil Gérard de Nerval itinerář surrealismu. Jejich tvorbu také silně ovlivnila psychoanalýza rakouského lékaře Sigmunda Freuda, zvláště jeho Výklad snů. Ovlivnění Freudem usilovali surrealisté o proniknutí do podprahového života.

„ Věřím v budoucí splynutí obou těch stavů, zdánlivě tak protikladných, jimiž jsou sen a realita, v jakousi realitu absolutní, v surreality...“

(Dryje, 2005)

Tímto zdůraznil André Breton, zakladatel a vůdčí osobnost surrealismu, ve slavném Manifestu surrealismu z roku 1924 cíl všech surrealistů.

K dosažení tohoto cíle vedly dvě cesty, jejichž výsledkem bylo nahrazení vnějšího modelu - klasického podkladu (konkrétní skutečnost) vnitřním modelem, tedy svými vnitřními představami. Tato zdůrazňovaná volba způsobu

9 Předcházeli jim dadaismus.

zobrazení rozdělila surrealismus do dvou proudů- do veristického a absolutního surrealismu.

Metoda **absolutního surrealismu** spočívá na základě psychického automatismu.

Ten formuloval André Breton jako definici surrealismu:

„Čistý psychický automatismus, kterým má být vyjádřeno, ať už mluveným slovem či slovem psaným, anebo jakýmkoli jiným způsobem skutečné fungování myšlení. Diktát myšlení za nepřítomnosti jakékoliv kontroly vykonávané rozumem a s vyloučením jakýchkoliv ohledů estetických nebo morálních.“

(Dryje, 2005)

Automatismus tedy předpokládá umělcovo absolutní osvobození od svého rozumového myšlení či estetického cítění, díky čemuž vytěží co nejvíce ze svého podvědomí, kam si ukládá své veškeré potlačené představy.

Veristický (naturalistický) surrealismus se snaží zachytit s iluzivní přesností vnitřní vize a fantaskní představy svých vidin čili halucinací a snů. Tyto podklady pak umělec přenáší v podstatě s akademickou až fotorealistickou metodou na plátno. (Volná citace, Bláha, 2001)

Skupina surrealistů v ČSR

Skupina založená roku 1934 Vítězslavem Nezvalem byla literárně- uměleckou skupinou, jejíž cíle se odvíjeli od světového surrealismu¹⁰. Magický realismus, jako jedna z částí světového surrealismu, výrazně přispěla k proniknutí surrealismu do naší země sužované problémy meziválečného období.

Skupina však vyvíjela i svou vlastní iniciativu, navazovala styky s obdobnými

¹⁰ Základem této skupiny byly především bývalí členové skupiny Devětsil, kteří se věnovali proletářskému umění, magickému realismu a později též poetismu.

zahraničními skupinami a záhy se stala jednou z nejvýznamnějších.

Teoretikem Skupiny surrealistů se stal kritik, teoretik umění, publicista a překladatel Karel Teige, který se též podílel na založení poetismu a zároveň figuroval jako jeho teoretik¹¹.

Našimi nejproslulejšími surrealistyckými malíři jsou Jindřich Štyrský a Toyen (vlastním jménem Marie Čermínová).

Poklad Jindřicha Štyrského

Jindřich Štyrský * 11. srpna 1899, Čermná u Kyšperka- 21. března 1942, Praha

„Ale mým očím nutno stále házeti potravu. Polykají ji nenasytně a surově. A v noci ve spánku ji tráví.“

(Štyrský, 2003)

Umění nikdy nebylo spjato s politikou tak silně jako ve 30. letech 20. století za vlády totalitních režimů. Umělecké hnutí – surrealismus - pojímalo celý umělcův život, dalo by se proto nazvat spíše životním stylem. Studiumi vlastních snů, Freudových spisů, děl symbolismu, surrealismu či autorů, jakými byli Rimbaud, de Sade nebo Lautréamont, se Jindřich Štyrský tehdy snažil pochopit podmínky imaginace (zdroje zla, bolesti, sadismu, soustrasti a naděje obsažené v jediné lidské mysli) (Štyrský, 2003).

Po celý život byla jeho hlavním výrazovým prostředkem především malba a poezie, básně, které důsledně propojoval s obrazem. Dalším uměleckým činností, kterým se věnoval byla koláž, scénografie, ilustrace, typografie a ke konci života též amatérská fotografie.

Roku 1923 vstoupil do skupiny Devětsil a účastnil se kolektivní výstavy

¹¹ Poetismus je původem literární směr, který vznikl v Československu a nikdy se nerozšířil za jeho hranice, tudíž se jedná o výlučně český avantgardní směr.

moderního umění Bazar, která se stala stěžejní pro nástup české avantgardní scény.

Štyrský žil několik let v Paříži (1925-28), kde společně s malířkou Toyen (se kterou tvořili uměleckou dvojici) promýšleli nový umělecký směr, který pojmenovali artificiélismus, k němuž také připsal několik programových textů. Tento nový směr souvisel s proměnou celého avantgardního hnutí a obsahoval přechod mezi poetismem a surrealismem, čili přemostění mezi realitou a abstrakcí. Toto předcházelo samotnému vzniku Skupiny surrealistů ČSR. Roku 1934 se spolupodílel na jejím založení, jejími členy bylo pouze několik vybraných osobností tehdejšího uměleckého dění. Štyrský se tak účastnil dvou tehdy nejdůležitějších generačních seskupení.

Surrealistické tvorbě se Štyrský z počátku bránil, až později, díky stále přetrvávajícím postkubistické avantgardě, došel k nutnosti tímto směrem překonat modernistické předsudky. Surrealismus poskytoval Štyrskému názornou i výrazovou svobodu, díky níž došel k vlastní dialektice vidění, jehož zdrojem - tedy hlavním podkladem, bylo nevědomí.

Inspiraci nacházel v soukromém životě, ale jeho práce nejsou považovány za deníkové záznamy. Štyrský uchopil svůj život nepřímou, tedy z hlediska svých snů. Sny, jako objekty tvorby se mu přetvořily ve východiska směřující jak do minulosti a nevědomí, tak zároveň otevíraly i mnoho dalších výkladových možností, nezávislých na životních okolnostech.

Sen o tetovaných nemluvňatech

(3. 4. 1929)

„Jsem s Jindřichem Honzlem na taneční zábavě v hostinci u Budišových ve Verměřovicích. Jsme veselí. Spiknutí proti nám. Chceme potají prchnouti. Utíkáme nocí přes zahrady, řepná pole, brambořiště. V lese se schováváme do houští.

Já a Honzl jsme přivázáni k tyčím nebo trámům uprostřed nějaké stodoly nebo tělocvičny. Kolem nás v jakési orgii tančí asi desetiletí až dvanáctiletí TETOVANÍ CHLAPCI. Jsou ozbrojeni klacky a obušky a ohrožují nás. Mezi nimi vidím rovněž nemluvňata TETOVANÁ PORNOGRAFICKÝMI obrázky.“

(Štyrský, 2003)



Obr. 10 J. Štyrský – Sen o tetovaných nemluvňatech, 1940

Štyrský si uchovával svůj svět i za cenu toho, že jeho obrazy připadaly běžným návštěvníkům výstav jako nepochopitelné, neprodejné výstřelky.

Myšlenkovými podklady surrealistů bylo především odproštění se od reality, která v meziválečném období skýtala plno hrůz a neštěstí. Východiskem, jak dosáhnout tohoto úniku, bylo ponoření se do nevědomí, nejčastěji pomocí snů. Ty byly hlavním myšlenkovým podkladem pro unikátní tvorbu Štyrského v surrealistickém období, které české avantgardě pomohlo se řádně zakořenit.

2.2.4 Francis Bacon a nová figurace

Nová figurace

Po despotické nadvládě abstraktního expresionismu¹² ve čtyřicátých a první polovině padesátých let 20. století, který zobecňoval a konkretizoval výtvarné vyjádření existenciálních pocitů, jež doprovázely veřejnost po skončení 2. světové války, se s novou energií vrací předmětný tvar s převažujícím zájmem o lidskou postavu.

V poválečné době se člověk odcizoval člověku, lidé se stávali necitelní a lhostejní vůči svému okolí. Rytmus života se stále zrychloval, každodenní činnosti se stávaly stereotypy vedoucími k obdobným návykům, jednání i myšlení. Výtvarné umění tedy reagovalo na tento rozrůstající se fakt, chtíc dosáhnout návratu k lidské postavě čili figuře. Z toho vychází název - Nová figurace. (Volná citace, Bláha, 2001)

Nová figurace není ve svém významu pravým uměleckým směrem, jedná se o definici nového vztahu mezi skutečností a člověkem. Snažila se najít nové výrazové možnosti ve zdůraznění rysu lidské postavy a lidských emocí. Umělec zde zachycuje postavu jako předmět svého díla ve zcela jiném pojetí, než v klasických směrech v minulosti. Člověk na plátně je plný pocitů revolty proti společnosti, jeho výraz je vyhraněn do intenzity nočních můr a porušených lidských forem. V tomto složitém poválečném období člověka často provázeli pocity selhání a potřeba vyrovnat se s realitou. Umělci nové figurace tyto emoce zasazují do výrazů a gest svých figur.

¹² Poválečná abstraktní malba, akční a informální malba.

Lidská osoba byla zobrazována ve své fyzické podobě několika způsoby: naturalisticky, pomocí art brut či informelu, fotograficky či objektem.

V nové figuraci se objevují různé tendence jejích představitelů, jejich tvorba se mnohdy výrazově neshodovala.

Poklad Francise Bacona

Francis Bacon * 28. října 1909, Dublin - 28. dubna 1992, Madrid

„Všichni jsme maso, jsme potenciální mrtvoly.“

Francis Bacon

(Ficacci, 2003)

Francis Bacon prostřednictvím bezohledné deformace lidské postavy, kterou nacházíme v jeho obrazech, odhaluje vnitřní svět člověka v polovině 20. století, prostřednictvím svých maleb zobrazuje tehdejší společenskou realitu.

Jeho dílo vyjadřovalo existenciální lidské pocity jako osamělost či neosobnost v životě tehdejší společnosti.

Na počátku tvorby Bacona velmi ovlivnil obraz *Vraždění neviňátek* Nicolase Poussina¹³, ze kterého čerpal inspiraci pro mnoho svých dalších děl.



Obr. 11 N. Poussin - Vraždění neviňátek, 1628

¹³ Francouzský klasicistní malíř 17. století.

Další osobnost, která Bacona výrazně ovlivnila byl Pablo Picasso a konkrétně výstava jeho sto šesti obrazů v Galerii Paula Rosenberga ve Francii.

Roku 1928 se Bacon rozhodl pracovat jako interierový designer, což se později odrazilo na skladbě pozadí v jeho obrazech. Prostory v obrazech stavěl systematicky a čistě.

Do podvědomí uměleckého světa se Bacon dostal roku 1934 díky samostatné výstavě několika olejomalb a kvašů¹⁴; od této chvíle se Bacon věnoval pouze malování a vystavování.

Bacon často nebyl se svými obrazy spokojen, některé z nich posílal svému prodejci výtvarných potřeb se slovy, aby plátna vyhodil a uchoval pouze rámy. Díky tomu, že prodejce obrazy schraňoval a žádné z nich nevyhodil ani nezničil, tak byly znovuobjeveny roku 1998. Jiné obrazy Bacon sám ničil, rozřezával plátna nožem nebo se k nim vůbec nehlásil, pokud unikly jeho destrukci.

Myšlenkové podklady pro svou autentickou tvorbu Bacon čerpal z dobových problémů tehdejší společnosti, jako již zmiňovaného nevyhnutelného odcizení člověka sobě samému. Baconovy postavy v jeho obrazech přímo křičí o násilném osamocení, odporu a brutalitě, tyto znaky Bacon prosazoval po celou svou malířskou kariéru.

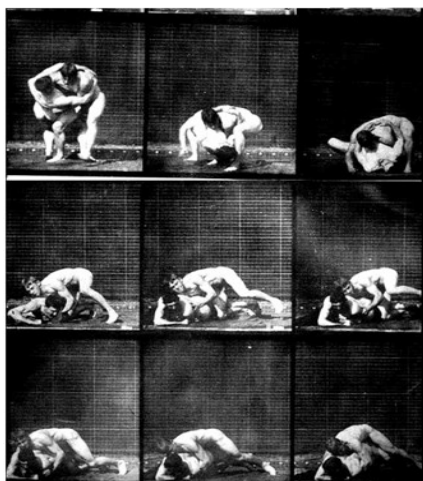
V jeho tvorbě hrála výraznou roli parafráze obrazů starých mistrů a fotografií. Jen hrstka malířů by se dobrovolně přiznala k využití fotografie jako podkladu ke své práci, neboť by se někdo mohl domnívat, že jejich obrazy vznikají na podkladě již vzniklých obrazů. Bacon byl však fotografií fascinován a o svém vztahu k ní hovořil zcela otevřeně.

¹⁴ Malba na papíře vodovými barvami smíchanými s krycí bělobou a pryskyřičnou, silně lepkavou koloidní látkou.

Při dotazu z roku 1966 proč ho fotografie tolik přitahují, odpověděl:

„Je to jejich lehkou odtažitostí od skutečnosti, která mě do této skutečnosti vrací s o to větší razancí. Sám u sebe zjišťuji, že prostřednictvím fotografického zobrazení začínám pronikat do obrazu a odhalovat to, co se mi jeví jako jeho realita, mnohem víc, než bych dokázal pouhým pohledem.“¹⁵

Roku 1953 Bacon vytvořil obraz *Dvě postavy*, který vznikl na základě inspirace fotografiemi Eadwearda Muybridgea *Lidské tělo v pohybu*. Muybridge (* 9. dubna 1830 – 8. května 1904) studoval pomocí fotografie pohyb.



Obr. 12 E. Muybridge – Lidské tělo v pohybu, 1900; **obr. 13** F. Bacon – Dvě postavy, 1953

U Bacona se však nejednalo o realistické přenášení fotografie na plátno, spíše by se dalo říci, že z fotografie vytáhl určitý pocit, kterým na něj snímek působil a ten poté přenesl do svého díla.

„ ... Přemýšlím o sobě jako o tvůrci obrazů. Obraz přeci není jen o kráse malby ...

¹⁵ Francis Bacon. Afuk: alternativa, fotografie, umění, kreativita. (online) 8.9.2013 (cit. 2015-03-25)

Dostupné z:

<http://www.afuk.cz/francis-bacon-malir-ktery-nasel-ve-fotografii-utociste/>

Myslím, že mám štěstí, že obrazy mi byly jako předávány shůry ... Vždycky jsem si o sobě myslel, že nejsem malíř, ale médium pro nehody a náhody Nemyslím si, že jsem nadaný, jsem jen vnímavý ...“

(Ficacci, 2003)

Bacon se obklopoval množstvím fotografických reprodukcí vystřižených z časopisů nebo z ilustrovaných a vědeckých knih, zaměřených především na medicínu či antropologii. V jeho atelieru se našly opotřebované fotografie, které jsou často roztrhané, odřené. Částečně to mohlo být způsobené jejich používáním, ale stejně tak i záměrným deformováním, které mu mělo posloužit jako předloha pro výsledné malby.



Obr. 14 F. Bacon – fotografie nalezené v atelieru

„Je zřejmé, že fotografie byla pro Bacona tím nejvhodnějším způsobem jak zachytit realitu a zabránit jejímu úniku, především kvůli rozumovému vnímání. Bacon je fascinován schopností fotografie produkovat nesčetné obrazy, které jsou potenciálně cizí jakékoliv logické či diskursivní poznámce.“

(Ficacci, 2003)

Deformace, která hrála v Baconově díle velkou roli, vnášela do jeho obrazů charakteristickou naléhavost a dráždivost. U Bacona se jednalo o formu umění, nešlo jen o prvoplánové poškozování modelu.

Baconovy myšlenkové podklady pro malbu vycházely především z kontextu složité doby. Umělci na ni reagovali různými způsoby, ale cíl měli společný, a to návrat a znovu zapojení lidského elementu do uměleckého vyjádření. Baconovu malbu velmi ovlivňovaly i jeho osobní prožitky, v některých studiích se hovoří o jeho těžce prožitém dětství.

Bacon velmi často využíval fotografie jako zdroj inspirace, je tedy příhodné ho zahrnout také do další kapitoly, která se parafrází jako takovou přímo zabývá.

2.2.5 Joseph Kosuth a konceptuální umění

Konceptuální umění

„Myšlenka, i když nebyla převedena do podoby obrazu, je sama uměleckým dílem. Myšlenkový proces umělce bývá často zajímavější než výsledná realizace.“

Sol LeWitt

(Bláha, Slavík, 1977)

Konceptuální umění se začalo prosazovat jako umělecký směr v šedesátých letech 20. století. Pro tento umělecký směr je stěžejní myšlenka, čili myšlenkový plán (koncept). Tu v sobě umění neslo odjakživa, konceptuální umění ji však nepřevádí do hmotných uměleckých děl. Dílem jako takovým je totiž samotná myšlenka. Ta může být mnohdy zajímavější, než její výtvarné vyjádření, především proto, že diváká nutí se nad ní zamyslet a současně mu ponechává prostor pro představu realizace či jejího variantního řešení. Je tedy na místě, zahrnout tento druh umění do myšlenkového podkladu, zvláště proto, že samotná myšlenka ho plně ovládá.

Poklad Josepha Kosutha

Joseph Kosuth * 31. ledna 1945, Ohio

„Umění je myšlenka, je myšlenka.“

Joseph Kosuth

(Bláha, Slavík, 1977)

Touto větou Kosuth definoval celý princip Konceptuálního umění. Sám se

[illegible]

Současně nás takový přístup k umění nutně vede k vnímání v širších souvislostech. V případě Josepha Kosutha pak ke vztahu slova a obrazu. Logicky se tak dostáváme až k lingvistickým konotacím, například k sémantickému trojúhelníku Ferdinanda de Saussure a švýcarské lingvistické škole. I zde totiž pracujeme s funkcí slova a obrazu jako nástroje komunikace.

2.3. Podklad pro parafrázi

Po provedení analýzy dvou možných východisek vnímání podkladu v obraze, se přímo nabízí je propojit.

Dá se říci, že mnoho malířů začínalo své učení a studium malířství kopírováním děl významných malířů. Kopiemi zkoumali jejich uchopení dané techniky, jejich rukopis a umělecké vyjádření, přes které si našli svůj osobní styl. Avšak někteří se rozhodli tato díla parafrázovat, přejali jejich principy a navázali na ně. Oproti kopiím, které jsou založené na technicko - technologické přesnosti, parafráze jsou autentická umělecká díla založená na inspiraci jiným dílem. Dále však byli malíři, které své parafráze zaměřovali na reálné předměty či fotografie (viz Bacon).

2.3.1. Marcel Duchamp

Marcel Duchamp (viz výše) roku 1919 parafrázoval slavný obraz *Mona Lisa* od Leonarda da Vinci. V Duchampově pojetí podkladu pro jeho parafrázi byla kopie obrazu, konkrétně pohlednice, na kterou pouze křídou dokreslil vousy a do dolní části vepsal text. Obraz vzal jako celek a ten použil pro své unikátní pozadí tohoto díla, které může působit jako groteskní imitace či jako promyšlený útok na muzejní umění. (Volná citace, Copplestone, 1965)

Obraz se setkal s velkým odporem veřejnosti a kritikou, zvláště proto, že ho Duchamp vytvořil v době čtyřstého výročí da Vinciho úmrtí.



Obr. 16 L. Da Vinci – Mona Lisa, 1503-06; **obr. 17** M. Duchamp, reprodukce Mony Lisy, 1919

2.3.2. Ondřej Brody

Stejným způsobem jako Marcel Duchamp převzal vytvořený obraz jako materiální a myšlenkový podklad pro svou tvorbu i konceptuální umělec Ondřej Brody (* 22. března, 1980), využil však jiného výtvarného prostředku, a to videozáznamu.

Brody se rozhodl parafrázovat obraz od Eduarda Maneta *Snídaně v trávě*, se snahou o vyvolání stejné kontroverze jakou vyvolalo vystavení obrazu před více než 100 lety. Obraz použil jako pozadí k pornografickému snímku. Z obrazu vyjmul postavy, které „oživil“ a vytvořil scénář průběhu vyobrazené snídaně v trávě. Díky šokovaným ohlasům veřejnosti a kritiky se dá tvrdit, že koncept celého tohoto kousku se Brodymu vydařil.



Obr. 18 E. Manet – Snídaně v trávě, 1863; **obr. 19** O. Brody – Snídaně v trávě, 2006

2.3.3. Francis Bacon

Francis Bacon (viz výše) se také nechával velmi často inspirovat obrazy starých mistrů. Jejich náměty přejímal a parafrázoval, ovlivněn pocity, které v něm obrazy vyvolávaly. Ty znázorňoval pro něj typickou deformací a výrazovou naléhavostí. Například obraz *Papež Innocent X.*, malovaný podle stejnojmenného obrazu od Diega Velázquaze ¹⁶. (Volná citace, Sylvester, 1999)



Obr. 20 D. Velázquez – Portrét Innocenta X., 1650;

Obr. 21 F. Bacon – Innocent X., 1953

2.3.4 Fernando Botero

Jedním z umělců, kteří se díky parafrázím slavných obrazů proslavili, byl Fernando Botero.

Fernando Botero (*19. dubna 1932 v Medellínu v Kolumbii) je nejuznávanějším kolumbijským malířem a sochařem.

Po svých uměleckých počátcích v Kolumbii se Botero přestěhoval do Evropy. Studoval umění všech epoch. V jeho tvorbě ho nejvíce ovlivnili malíři jako Giotto, Rafael El Greco, Rubens nebo Picasso, ti všichni ve své tvorbě využívali deformaci, díky níž formulovali něco jiného.

¹⁶ Španělský barokní malíř 17. století.

Boterův malířský rukopis je snadno čitelný. Jeho díla se obecně považují za magický realismus, jeho portréty jsou naivní a abnormálně zvětšené. Svůj ojedinělý styl si vytvořil už jako dvacetiletý a dodnes ho nezměnil.

Velmi často parafrázuje slavné obrazy starých mistrů, například obraz Mony Lisy, jako Marcel Duchamp (viz výše).



Obr. 22 F. Botero - Mona Lisa, 1977

Parafrázoval i obraz *Slečna Riviérová* od Jeana-Augusta Dominiquea Ingrese.¹⁷



Obr. 23 J.A.D. Ingres - Slečna Rivierová, 1806; **Obr. 24** F. Botero – Slečna Rivierová, 2002

Tento způsob malby se může zdát mnohým jako neoriginální. Ale zde se nabízí příhodná otázka: co je pro uměleckou tvorbu důležitější - forma či obsah? Obsah - Boterem jednoznačně přejímaný, je jasným a důležitým myšlenkovým podkladem, který však může být vnímán jako neoriginální až příživnický. Ale to

¹⁷ Klasicistní malíř 19.století.

nelze říci o formě jakou dané téma zpracovává. Figury z původně realistických portrétů groteskně deformuje zvětšováním a „nafukováním“.

„Ne, nemaluji tlusté lidi“

Fernando Botero

(Hanstein, 2008)

Na obraze nejsou tlustí pouze lidé, ale i všechno ostatní, čímž Botero zdůrazňuje fakt, že tato obrazová nadsázka má stylistickou funkci pramenící z estetického neklidu. Trvalé opakování této nadsázky v rámci jeho celé umělecké tvorby činí z deformace pravidlo a přetváří ji na styl. Botero deformuje hlavně proto, aby posílil smyslovou kvalitu obrazu.

Známé náměty obrazů Boterovi bezpochyby pomohly prolomit imaginární stěnu povědomí veřejnosti. Originální charakter dodává Boterovým obrazům bezpochyby jeho nezaměnitelný rukopis ve spojení se známými náměty. Dá se říci, že využití známých děl, které jsou pro Botera nezbytným podkladem, se následně stávají opravdovým pokladem.

3 Můj způsob uchopení podkladu v obraze

Kdybych měla říct, co první mne napadne, když uslyším slovo obraz, byla by to tradiční malba na šepsovaném plátně v dřevěném rámu...

Mé výtvarné vzdělání se v průběhu let nikterak neodvracelo od tradičního chápání a pojetí výtvarných technik. Jako dítěti i jako studentce na střední umělecké škole mi byl obraz – malba - neustále předkládán jako výtvarné vyjádření s jasnými normami způsobu ztvárnění. Bylo mi vštěpováno, že jakákoliv odchylka znamená, že se již nejedná o obraz jako takový.

Takovéto, do jisté míry zjednodušující informace, mne provázely více méně až do doby, než jsem začala samostatně tvořit a tudíž přemýšlet nad možnostmi, kterými svou tvorbu mohu rozvádět, tedy jinými směry než tradičními. Vždy jsem spíše lnula k manuálním činnostem spjatým se studiem střední umělecko-průmyslové školy, postupem času jsem však začala přecházet k malbě. Nejspíš díky svému předešlému vzdělání v oboru designu, které mi umožnilo manuální vyjádření a práci se všemi možnými materiály, jsem o podkladu v obraze, o jeho materiální části, začala přemýšlet z naprosto jiné perspektivy.

3.1. Soubor obrazů

V praktické části bylo mým cílem vytvořit soubor obrazů na jeden motiv, avšak za použití rozdílných materiálních podkladů a různých zdrojů inspirace.

Za základní motiv jsem si zvolila fotografii své postavy v polo figuře. Myšlenkovým podkladem pro mou práci bylo získat jeden spojující prvek pro celý soubor a tím se stal můj portrét. Pokusila jsem se ho znázornit několika způsoby za pomoci rozdílných materiálních podkladů a zdrojů inspirace. Ta vycházela ze vzájemného ovlivňování vytvořených obrazů; každý následující

byl ovlivněn tím předešlým. Využila jsem principu sousledné, cyklické inspirace, která se uzavírá stejným motivem.

Obrazy jsem vytvořila ve čtyřech variantách.

První obraz je tradiční malba akrylovým barvami.

Druhý je obraz „bez pozadí“, pro jeho vytvoření jsem použila plexisklo.

Třetí obraz je šitý z pevné bavlny, plsti a dalších textilních materiálů.

Čtvrtý obraz vzniká až podsvícením (denním či elektrickým světlem), bez něhož by motiv obrazu nebyl vidět.

Jakým způsobem jsem tedy dosáhla rozdílných inspiračních podkladů, když jsem v každém obraze využila stejného motivu?

V praxi šlo o to, že se obrazy vzájemně ovlivňovaly, že každý vytvořený obraz se stal inspirací pro další.

Celý proces začal tím, že jsem byla vyfotografována. Fotografii jsem následně využila k vytvoření prvního obrazu malbou. Ta se stala podkladem druhého obrazu tzv. „bez pozadí“, aniž bych se nechala ovlivnit původní fotografií. Třetí obraz vycházel z obrazu na plexiskle (obraz „bez pozadí“) a k malbě jsem se již nevracela atd.

Vytvořené obrazy se tak stávaly podkladem navzájem.

Těmito kroky jsem postupně dosahovala stále větší stylizace, což byl velmi zajímavý důsledek, zvláště přihlídneme-li k faktu, že na počátku jsem vycházela z přesného přenosu reality čili fotografie.

3.1.1 Malba

První obraz je malba, která je jak pro mne, tak i pro širokou laickou veřejnost považována za jeden z nejběžnějších způsobů uměleckého vyjádření.

Nechala jsem se inspirovat již zmiňovanou fotografií, kterou jsem přenesla na lepenkový podklad velikosti B1 akrylovými barvami.



Fotografie



Malba

Malba podle fotografie je mi bližší, než malba živého modelu. Jen prostřednictvím fotografie mohu nahlédnout i do nejmenších detailů a do neměnných gest, která jsou na postavě zachycena. Fotografické snímky obestírá určitá záhada, postavy, jež zachycují, nám nikdy nemohou sdělit ani vysvětlit své pocity či myšlenky, které se odráží ve výrazu jejich tváře. Tvorba přes toto umělecké medium je pro mne velmi inspirativní a duchovní prostředek, jak se více ponořit do malby portrétů a figur, které mi jsou v mé vlastní tvorbě velmi blízké.

Závěrem lze říci, že již zmíněný myšlenkový podklad, ze kterého jsem vycházela je pro celou sérii jednotný; je jím zachycení autoportrétu. Inspirací k malbě byla fotografie a jako materiální podklad jsem zvolila lepenku.

3.1.2 Obraz bez pozadí

Troufám si tvrdit, že výběrem průhledného podkladu jsem dospěla k zajímavému řešení, co se týče výběru pozadí. Podkladem obrazu se tak stává cokoli, co je bezprostředně za ním.

Představa, že bychom si určitý obraz mohli sladit se zařízením našeho bytu jen pouhým přiložením určité barvy pozadí, by se někomu mohla zdát jako nereálná. Avšak já jsem se rozhodla zkusit takový obraz vytvořit.

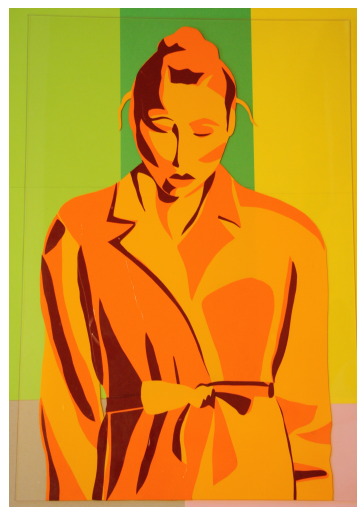
Abych dosáhla požadované variability pozadí, rozhodla jsem se jako podklad použít plexisklo. Motiv jsem na něj chtěla původně nanést barvami ve spreji, ale nakonec jsem se rozhodla pro barevné lepicí fólie. Jsou výborně přilnavé a díky nim je možné dosáhnout výrazné obrysové linie. Obraz jsem zhotovila pouze ze třech odstínů jedné barvy. Z nich jsem vytvořila tři šablony, které jsem na ploše složila dohromady.



Obraz bez pozadí 1



Obraz bez pozadí 2



Obraz bez pozadí 3

Jak jsem již zmínila, koncept k vytvoření tohoto obrazu vycházel z předchozí malby. Motiv jsem stylizovala a tím ho posunula o něco dál.

Materiálním podkladem je plexisklo.

3.1.3 Šitý obraz

Po vytvoření barevných šablon jsem přemýšlela, jakým směrem se vydám dál, abych co nejlépe využila stylizované postavy. Napadlo mě, že bych mohla tradiční podklad pro obraz jakým je malířské plátno použít jinak, než na malbu. Rozhodla jsem stylizovaný motiv na plátno přišít.



Šitý obraz

Pro tento obraz jsem se nechala inspirovat tvorbou českého malíře a výtvarníka **Michala Pěchoučka** (*1973) a jeho výstavou *Hodiny v umění*, konkrétně její druhou částí nazvanou *Time for bed*. Výstava proběhla roku 2011 v Galerii hlavního města Prahy v Domě U Kamenného zvonu. *Time for bed* zachycuje figurální textilní obrazy. Pěchouček své obrazy vytvářel podle fotografických předloh, pomocí sešitých kusů látek a nočních úborů dával na plátně vzniknout zajímavým reliéfům.

Michal Pěchouček je svými šitými obrazy proslulý. Nejčastěji na nich vyobrazuje spící i bdící postavy.

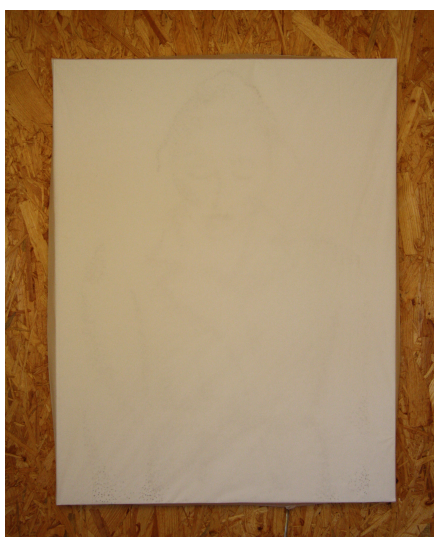
Roku 2003 získal za své obrazové novely a videofilmy cenu Jindřicha Chalupického. Svůj sugestivní vyprávěcí styl se snaží přenášet i do svých obrazů. (Volná citace, Pěchouček, 2011)

Motiv jsem poskládala z kusů plsti a zatemňovací látky, které jsem přišila na pevné bavlněné plátno.

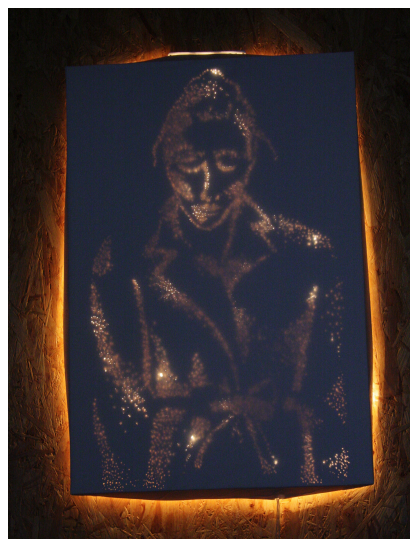
Nejdříve jsem mimo plátno vytvořila z jednoho kusu látky podklady pro hlavu a tělo. Na ně jsem pak postupně našívala různobarevné kusy plsti a látek, jež postupně vytvářely stíny a konkrétní tvary. Nakonec jsem obě části přišila na podklad, který jsem se rozhodla nijak nerámovat, ale naopak plně přiznat funkci materiálu.

3.1.4 Světelný obraz

Největší míry stylizace jsem dosáhla při tvorbě čtvrtého – světelného – obrazu. Je možné ho pozorovat pouze při dostatečně silném podsvícení. Jako materiální podklad jsem zvolila lepenku, do které jsem motiv vypíchala tlustou ševcovskou jehlou. Lepenku i drobné dírký jsem překryla tenkým pauzovacím papírem, takže bez podsvícení obraz vypadá jen jako bílá neposkvřená plocha. Obraz je možné zavěsit do okna a nechat jím prosvítat pouze denní světlo. Pro případ, že by se obraz zavěsil na stěnu jsem ho vytvořila tak, aby pod něj bylo možné zabudovat žárovičky, které ho dokáží dostatečně podsvítit. Okraje obrazu jsem proto ohnula, aby se z nich vytvořilo jakési „víko“ a pod obrazem tak vznikl dostatečně velký prostor pro umístění světýlek.



Světelný obraz 1



Světelný obraz 2

V tomto čtvrtém zobrazení daného motivu jsem se znovu pokusila o propojení dvou podkladů – myšlenkového a materiálního, ale přitom použít zcela odlišnou technologii. Na rozdíl od prvního obrazu, kde jsem se snažila propojit techniku provedení s fenoménem fotografie, jenž nemusí být nezasvěcenému divákovi na první pohled zřejmý, je v tomto případě na první pohled jasné, že

mou myšlenkou bylo propojit materiál a světelný efekt. Bez světla by byl celý obraz „slepý“ a o jeho obsahu bychom mohli pouze spekulovat.

Světelný obraz vznikl na podkladě předešlého šitého obrazu, který vznikl pomocí stylizace stínů do jednobarevných ploch. Stejně jako na první obraz jsem znovu použila jako materiální podklad lepenku. V tomto případě tvoří nedílnou součást podkladu i světlo.

4 Využití podkladu ve výtvarné výchově

To, čemu bych chtěla v této části věnovat pozornost a co shledávám jako velmi důležité je, aby žáci ve výuce výtvarné výchovy a v samotném principu neskouzli k ignoraci či apatii vůči podkladu, s nímž pracují. Aby nezabředli v unylosti podkladů, v mechanickém a bezmyšlenkovitém používání stereotypů a nepodlehli „nadvládě všudypřítomné bílé čtvrtky“. Je dobré v nich budovat vědomí, že podklad, či pozadí, pro jejich kresby a malby úzce souvisí s komplexním pojetím obrazu jako takového. A že podklad představuje tvůrčí prostor stejně jako vlastní kresba či malba – výtvarný projev.

Co považuji za podstatný prohřešek pedagoga výtvarné výchovy, je žáky nesměřovat k tvůrčí a osobnostní tvorbě, která plyne z vlastních rozhodnutí a výběru. Zadá-li pedagog žákům výtvarný úkol, pohybující se v plošné kresbě či malbě, žák by měl mít umožněn výběr barevnosti podkladu – papíru či jiného materiálu. Konkrétně lze tedy hovořit o problematice bílé čtvrtky či papíru, která je většinou dítěti podávána jako základní stavební prvek jeho díla (viz výše).

Bílá plocha může působit velmi nepříjemným dojmem, jelikož bílá je výrazná, kategorická, definitivní. Může žáky svazovat, být jim překážkou a vzbuzovat jisté obavy. Bílá značí čistotu, kterou lze těžko „pošpinit“ bez pocitu pochybností. Strach žáka ze špatného začátku může být velmi svazující a stresující.

„... v čem spočívá rozdíl mezi dobrým a špatným učitelem.. Rozdíl není v ničem jiném než v tom, zda učitel má či nemá schopnost a vůli naučit své žáky samostatně myslet. Samostatně myslet – to už je však blízko požadavku tvořivosti..“

(Uždil, 1988)

Stagnace v úvodní fázi tvůrčího procesu, tedy pasivní přístup k podkladu ve vlastním výtvarném procesu může být ve svých důsledcích zdrojem jeho krize.

„Takové tvořivé stagnace se objevují v celém průběhu dětské výtvarné práce. Drobné krize, z pravidla dětmi překonávané, nastávají vždy u citlivějšího a bojácného dítěte, když má pracovat s novými materiály s nástroji, když se setká s necitlivým vedením nebo novým problémem a zejména tehdy, jsou-li na ně kladené příliš vysoké nebo naopak příliš nízké nároky na řešení. Na dítě působí i okolnost, že jeho výkon je poměřován fixní představou učitele, s jeho hodnotícími hledisky a často subjektivními, autoritativními estetickými soudy.“

(Hazuková, Šamšula, 2005)

Nenavrhuji samozřejmě vypuštění bílého podkladu z didaktických materiálů pro výtvarnou výchovu, ale o vytvoření výtvarných zadání, které žákům dávají možnosti se bílé ploše vyhnout a tím jim napomoci se cítit lépe, avšak nevylučuji, že někteří žáci u bílé plochy dobrovolně zůstanou.

Vycházím z vlastních zkušeností, kdy jsem se přes pojetí barevnosti pozadí dostala k hlubším úvahám, obsahujícím několik dalších možností a východisek, jak ho lze vnímat.

Důležité je neopominout **motivaci** ve výukovém procesu. Jejím prostřednictvím může pedagog žáky upozornit na potenciál podkladu a jeho význam pro celkové budování i vyznění výtvarného díla.

Jednou z klíčových komponent podkladu je jeho barevnost. Píši převážně o barvách samotných a o barevnosti, při čemž je nutné si uvědomit, že vidění barev je subjektivní. Každý má rozdílnou schopnost vidět barvy, jejich pojetí tedy vychází jednak z dětské fantazie, ale také ze zkušeností s nimi.

Žáci, mladší ale i ti starší, se však velmi často potýkají se stereotypními prvky v

obrazu, nad kterými už ani hlouběji neuvažují.

Pro příklad lze hovořit o barevnosti vody.

Při zadání konkrétního tématu pro kresbu či malbu, např.: Život pod vodou, málokteré dítě nenakreslí vodu jinak nežli modrou. Pro vyvedení žáků z tohoto stereotypního schématu je, dle mého názoru vhodné předkládat konkrétní ukázky a tedy důkazy, podporující hypotézu o četnosti barevných variant pro daný problém (voda) a v konečném důsledku přirozeně zpochybňující původní omezený předpoklad.

Při natočení vody do sklenice, žáci sami uvidí, že voda je předně průhledná, tedy zdánlivě bezbarvá a vytváří z hledání, respektive z jeho výsledku jistý paradox. Copak voda barvu nemá? Avšak jen s touto ukázkou bychom také nedošli k požadované škále možností, protože je vždy důležité zdůrazňovat, že nic není pouze „jednobarevné“. Je dobré rozvádět debaty a konkrétní ukázky spojené s vodou a jejími barevnými variantami a společně dojít k různým příkladům. Pro uvedení do tématu mohou být promítány fotografie: voda ve Vltavě: může být považována za hnědou či zelenou, voda v moři za bouři: může být modrá, šedivá, ale také černá a podobně.

Žáci v tomto případě (kresba či malba na téma: Život pod vodou) by mohli díky takovému vysvětlení, vizuální demonstraci, že voda není modrá, nebo přinejmenším jen modrá, každý sáhnout po různě barevném papíru, který by představoval, suploval barvu vody, a která by odrážela subjektivní pojetí každého žáka a pedagog by tak předešel zmiňovanému stereotypu.

Je tedy nasnadě vyhnout se jednomu univerzálnímu podkladu (za co je považovaný bílý papír), ale naopak se zaměřit na rozšíření jeho škály a seznámit žáky s tím, že jestliže o obrazu nejprve přemýšlíme, tak dojdeme k tomu, že barevnost podkladu obrazu může často určovat celý jeho charakter.

Závazný dokument, který formuluje cílové zaměření výtvarné výchovy, se

nazývá Rámcový vzdělávací program (RVP). RVP vnímá tuto oblast vzdělání jako předmět, který se zakládá na tvůrčích činnostech, tedy autorské tvorbě, vnímání a interpretaci.

Abychom v žácích dokázali rozvíjet tyto činnosti, je nutné v nich nepotlačovat autorské tendence, ale vytvářet podnětné prostředí podporující svobodnou volbu a rozhodování.

V rámci didaktické části své bakalářské práce jsem vytvořila zadání několika konkrétních didaktických úkolů, které pracují s podkladem a jejich prostřednictvím by se žáci měli vést k vědomí jeho důležitosti. Úkoly jsou určeny pro různé věkové kategorie a navazují na rámcový vzdělávací program.

1. Transparentní podklad

Technika: koláž + kresba

Věková skupina: 2. stupeň ZŠ (10-15 let)

Výstup: artefakt s průhledným podkladem

Časová dotace: 2 vyučovací hodiny (2 x 45 minut)

Materiály a pomůcky:

- papírové samolepicí pásy, štítky či papíry
- izolepa
- lihové fixy (na plastové desky), fixy, pastelky
- průhledné plastové desky, či zakládací obal A4

Zadání a plnění úkolu:

Pohádková postava či portrét.

Žáci budou pracovat otočenou posloupností při tvorbě obrázku. Nejprve vytvoří objekt (postavu či portrét), který budou umisťovat na průhlednou folii a až poté budou pro svůj obraz hledat vhodný podklad. Objekt budou vytvářet ze samolepicích papírových pásek či barevných papírů s použitím fix nebo pastelek na dobarvení a lihových fix - na kresbu na folii. Součástí tohoto úkolu bude následná instalace v prostorách školy, kde budou žáci hledat vhodný podklad (podle jeho barevnosti i povrchu – struktury), který vhodně (či nevhodně) doplní jejich dílo. Konkrétní volba podkladu otevře debatu o jeho adekvátnosti, respektive o jeho významu (umocnění, potlačení či popření hlavního motivu).

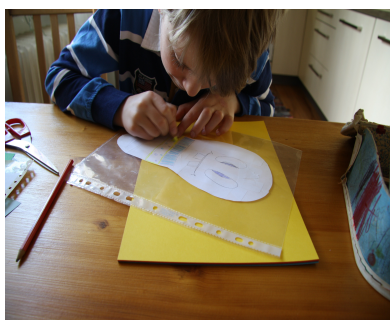
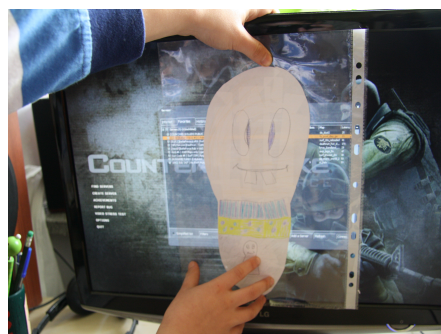
Smysl (cíl) úkolu:

Seznámení žáků s dalším materiálem, se kterým lze ve výtvarné výchově pracovat - plastová folie. Oživení běžné výuky samostatnou instalací výsledných obrázků a předně uvědomění si významu podkladu (paradoxně díky jeho „vynechání“).

Vazba na RVP

Tato úloha rozvíjí:

- prvky vizuálně obrazného vyjádření
- prostředky pro vyjádření emocí, pocitů, nálad, fantazie, představ a osobních zkušeností
- přístupy k vizuálně obrazným vyjádřením
- osobní postoj v komunikaci



2. Podklady jako pohyb v různém prostředí

Technika: koláž

Věková skupina: 2. stupeň ZŠ, ZUŠ (10-13 let)

Výstup: skupinová koláž

Časová dotace: 3 vyučovací hodiny (3 x 45 min)

Materiály a pomůcky:

- barevné papíry A4 160 g/m² a výše
- pastelky, fixy, vodové barvy (dle zadání pedagoga)
- nůžky
- lepidlo či lepenka

Zadání a plnění úkolu:

Žáci samostatně vytvoří postavu libovolného zvířete. Zvíře bude kreslené či malované a následně z papíru vystřiženo. Poté se výtvary uloží na jedno místo (krabice) a každý z žáků si zcela náhodně jednu z nich vybere (mimo svého vlastního). Pro vybrané zvíře žák vymyslí prostředí, ve kterém se podle něj nejběžněji nachází. Pak prostředí vytvoří (kresba, malba apod., tak, aby do něj mohlo být na závěr umístěno (přilepeno).

Následně se v třídním kruhu jednotlivě rozeberou důvody a podněty na kterých žáci stavěli vytvořená prostředí a jako zpětná vazba jim bude poskytnuta reakce autora zvířete, zda se vytvořené prostředí shoduje s jeho původní představou.

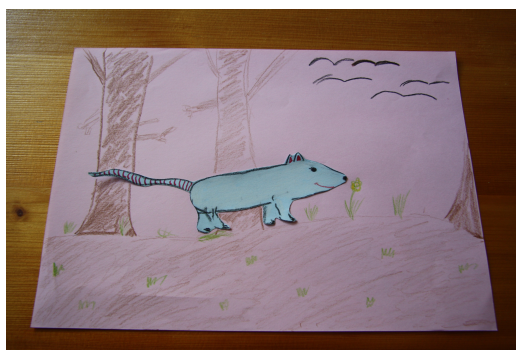
Smysl (cíl) úkolu:

Práce s pozadím - podkladem pro obrázky, cílem je dosáhnout uvědomění si jeho významu, jelikož se v nich postava nebude nacházet přímo, ale až po umístění do něj. Diskuze v kolektivu, díky závěrečné rekapitulaci.

Vazba na RVP:

Tato úloha rozvíjí:

- prvky vizuálně obrazného vyjádření
- uspořádání objektů do celků v ploše, objemu, prostoru a časovém průběhu
- přístupy k vizuálně obrazným vyjádřením
- osobní postoj v komunikaci



3. Podklad = poklad

Technika: kresba

Věková skupina: ZUŠ a ZŠ 8. - 9 třída (14 – 16 let)

Výstup: kresba

Časová dotace: 2 vyučovací hodiny (2x 45 min)

Materiál a pomůcky:

- tužky různých tvrdostí
- bílá tužka
- papíry šedých odstínů

Zadání a plnění úkolu:

Kresba průhledné sklenice.

Diskuzí se se žáky proberou možnosti barevnosti podkladu, jakou barvou si kresbu skla ztíží nebo naopak ulehčí. Cílem diskuze bude se dobrat k tomu, že při kresbě průhledného materiálu, v tomto případě skla, je nejvhodnější použít střední odstín barevnosti, nejlépe v šedých tónech. A proč tedy šedá? Sklo odráží tmavé stíny a světlé odlesky dohromady. Volbou bílého papíru, by žáci nebyli schopni dostatečně zdůraznit nejsvětější místa na sklenici a naopak na černém papíře by žáci nedosáhli zdůraznění nejtmavších míst. „Pokladem“ je tedy „zlatá“ střední cesta.

Smyl (cíl) úkolu:

Skrze tento úkol žákům podáme příklad toho, jak si nevhodnou volbou

barevnosti podkladu můžou práci ztížit a nebo naopak ulehčit.

Vazba na RVP:

Tato úloha rozvíjí:

- prvky vizuálně obratného vyjádření
- uspořádání objektů do celků v ploše, objemu, prostoru a časovém průběhu
- přístupy k vizuálně obrazným vyjádřením
- komunikační obsah vizuálně obrazných vyjádření

4. Světelný podklad

Technika: práce s papírem - výřezy

Věková skupina: 8. - 9. třída ZŠ, ZUŠ (15-18 let)

Výstup: vyřezávaný plošný obraz napodobující rozetu

Časová dotace: 2 - 4 vyučovací hodiny (2 - 4 x 45 min)

Materiály a pomůcky:

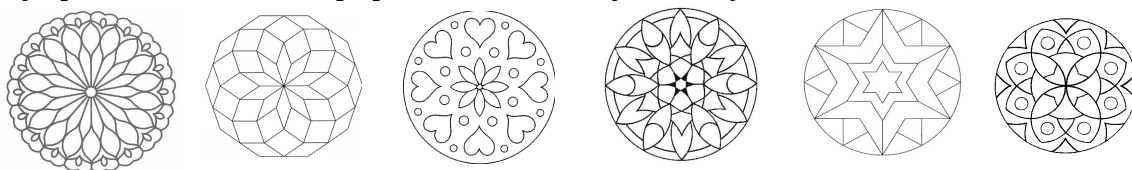
- Barevné papíry od 160 g/m² výše a další barevné papíry od 60 g/m² níže (pauzovací papíry)
- Řezák a nůžky
- Pravítka a kružítko
- Lepidlo
- Pevná podložka (nejlépe sololitové desky)

Zadání a plnění úkolu:

Vytvořte vitráž kruhovitěho tvaru (rozetu) zaměřenou na geometrickou kompozici, pomocí výřezů.

Plnění úkolu bude předcházet ukázkou rozet - kruhových oken - využívaných v architektuře.

Žáci dostanou možnost vytvořit vlastní kompozici a nebo kopírovat jeden z poskytnutých příkladů (pro inspiraci jim budou poskytnuty obrázky, mohou být promítané, nebo v papírové formě – vytištěné).



Žák geometrickou kompozici nakreslí, či narýsuje na papír formátu A4 a vzniklé obrazce vyřeže či vystříhá. Je důležité, aby žák přemýšlel nad postupem vyřezávání, aby byl vzniklý obrazec jednotný – nebyl nikde přerušený.

Vyřezaný obrazec se následně přelepí tenkým barevným pauzovacím papírem, lze jej přelepit jednotně – žák použije jen jednu barvu, nebo lze jednotlivé vyřezané tvary přelepovat různě barevnými kousky pauzovacího papíru. Výsledná výstava prací bude spočívat v nalepení obrazce na sklo třídy. Za světla se bude motiv podsvěcovat. Na oknech vznikne mozaika z barevných papírů, která bude svítit využitými barvami, když na ni bude dopadat sluneční světlo.

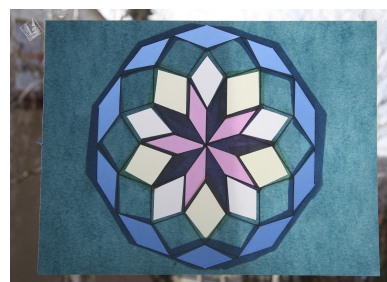
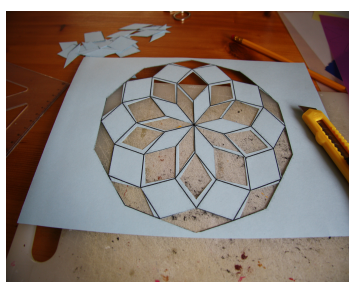
Smysl (cíl) úkolu:

Žáci zapojují své logické myšlení- úvaha nad strukturou vyřezávaných obrazců. Práce s rozdílnou technikou - odebírání materiálu - v podobě vyřezávání papíru.

Vazba na RVP:

Tato úloha rozvíjí:

- prvky vizuálně obrazného vyjádření
- uspořádání objektů do celků v ploše, objemu, prostoru a časovém průběhu
- typy vizuálně obrazných vyjádření
- přístupy k vizuálně obrazným vyjádřením



5. Výroba vlastního podkladu - ruční papír

Technika: recyklace (výroba ručního papíru)

Věková skupina: ZŠ a ZUŠ 14 – 18 let

Výstup: ozdoby z ručního papíru – ruční papír

Časová dotace: požadavek na rozdělení do dvou bloků s týdenním rozestupem
(2 - 4 x 45 min)

Materiály a pomůcky:

Na výrobu ručního papíru:

- papír, nejlépe již recyklovaný např. kartony od vajíček, noviny (nepoužívat křídový papír)
- tyčový mixér
- cedník
- 2 velké mísy, pro žáky malou miskou - jednu pro každého
- lepidlo Herkules
- plastové podložky
- kusy savého textilu
- tempery
- dřevěné špejle
- na ozdobu papíru: koření, sypaný čaj, květy, nitě, vlna, papírové konfety

Zadání a plnění úkolu:

Žáci se nejprve seznámí s historií papíru a jeho průmyslovou výrobou. S tímto tématem budou žáci také poučeni o standardních formátech papíru a poměru jejich stran.

Žáci budou vytvářet ruční papír formátu A5 (148 mm – 210 mm).

Výroba ručního papíru

Papíry se natrhají na malé kousky, vloží do velké mísy a zalijí vlažnou vodou, vody se do mísy nalije tolik, aby mohl papír dostatečně nabobtnat.

Nechá se několik minut odpočinout, mezi tím si žáci připraví pracovní plochu (kelímky, pevné podložky, tempery, ozdoby- ingredience do papíru, hadříky, formičky...).

Po několika minutách se papír rozmixuje tyčovým mixermem, nabobtnalý papír mixujeme v druhé míse, vždy menší množství papírové hmoty změkklé ve vodě a asi 2x tolik vody, jinak by se mohl mixer zavařit. Podle potřeby se může voda ještě přidávat, avšak kaše nesmí být příliš řídká. Některé druhy papíroviny se ve vodě po ručním rozmíchání rozpadnou na kašičku a mixér není potřeba.

Přidáním trochy lepidla (nejlépe Herkules) rozpuštěného ve vodě se papír ještě více zpevní, bude mít „prkennější“ vzhled.

Rozmixovaná kaše se přecedí přes cedník, ale ponechá se v ní ještě trochu vody, tak, aby se kaše dala míchat. Kaše se rozdělí žákům do připravených mističek.

Žáci vytvoří provizorní formu, z dřevěných špejlí, která bude nést rozměry požadovaného formátu papíru.

Na pevnější plastové podložky položí kus savého textilu a na textil položí konstrukci ze špejlí, mezi které budou nanášet papírovou kaši. Do té žáci mohou přidávat různé ingredience (viz materiály a pomůcky), avšak nesmí jich být použito velké množství, aby se papír netrhal. Dále je možnost papírovou kaši obarvit temperovými barvami, které se v malém množství rozpuštěném ve

vodě do kaše přidají. Kaši žáci před položením na plátýnko v ruce vyždímají, aby v ní bylo vody ještě méně, ale aby se dala papírovina ručně nebo lžící nanášet a roztírat. Tloušťka vrstvy by měla být zhruba 3-5 mm.

Po rozvrstvení papíroviny na plastovou podložku s plátýnkem je potřeba vysušit přebytečnou vodu. Toho žáci docílí dalšími kusy textilu, který budou pokládat na rozvrstvenou papírovinu a vždy ji opatrně stlačí. Mokrý textil nahradí dalším, dokud nebude papírovina dostatečně zbavena vody. Je dobré placičku i překlopit z vlhké plastové podložky na opačnou stranu, aby vše rychleji usychalo z obou stran. Papírovou placičku žáci nechají usušit alespoň jeden týden.

Smysl (cíl) úkolu:

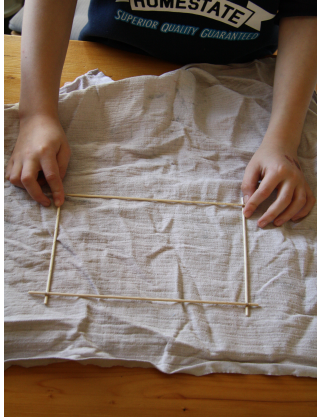
Seznámit žáky kreativní formou s výrobou a historií jejich pracovního podkladu - čili papíru a ukázka využití a možností recyklace. Úloha upozorňuje žáky na technologický proces výroby tradičního výtvarného podkladu (papíru). V důsledcích vytváří pozitivní vztah k náročnosti této činnosti a posouvá vnímání papíru od pasivního, směrem k aktivnímu. Nehledě na možnosti barevné či jinak vizuálně se podílející (stopy písma, tvarů...) bohatosti.

Vazba na RVP:

Tato úloha rozvíjí:

- uspořádání objektů do celků v ploše, objemu, prostoru a časovém průběhu
- proměny komunikačního obsahu





Závěr

Má původní představa o podkladu, v kontextu mé bakalářské práce, se točila především kolem barevného členění. Toto východisko jsem však během práce překročila. Tak, jak se mi se studiem textových a obrazových materiálů i vlastní výtvarnou prací odkrývaly další nuance tématu, uvědomila jsem si skutečný poklad zkoumaného tématu. Barevné variace podkladu nicméně považuji za základní východisko, jsou pro mě stále velmi důležité, a důraz na ně kladu především v didaktické části, kdy je navrhuji akcentovat ve výuce.

Téma podkladu je velmi inspirativní nejen pro výuku výtvarné výchovy, ale také pro volnou tvorbu. Východiska, která vykládám v mé práci, zdaleka neobsahují celkové množství přístupů, jež slovo podklad nabízí. Jeho velmi zajímavou stránkou je v textu též naznačený význam instalačního podkladu pro obraz jako takový. V tomto směru se dá uvažovat o potenciálu pokladu pro instalaci výtvarného díla ve veřejném a soukromém prostoru, respektive o vytváření nových souvislostí v tomto kontextu (komunikace díla s prostorem, v němž je instalováno). Jakým způsobem jsou stavěny stěny v galeriích, jejich povrch či barevnost, zda se soukromý prostor přizpůsobuje obrazu či obraz prostoru. A mnoho dalšího.

Toto téma se pro mě stalo skutečným pokladem. Uvědomuji si, jak je bohaté a já jsem velmi ráda, že jsem ho ve své bakalářské práci mohla alespoň otevřít. Prostřednictvím mých úvah jsem docházela k zajímavým zjištěním, které přispěly k mému osobnímu rozvoji.

Použitá literatura:

BALEKA, J. Výtvarné umění: výkladový slovník : (malířství, sochařství, grafika). Praha: Academia, 1997. ISBN 80-200-0609-5

BLÁHA, J. Estetická výchova. Praha: SCIENTIA MEDICA, spol. s.r.o., 2001. ISBN 80-85526-71-9

BLÁHA, J. Výtvarné umění a hudba. Tvar, prostor a čas ½. Praha: TOGGA, 2013. ISBN 978-80-7476-019-8

BLÁHA, J., SLAVÍK, J. Průvodce výtvarným uměním V. Praha: Práce, s.r.o., 1997. ISBN 80-208-0432-3

COPPLESTONE, T. Moderní umění. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, n.p., 1965. ISBN 01-525-65-09/3

ČERNÁ, M. Dějiny výtvarného umění. Praha: IDEA SERVIS, 2008. ISBN 978-80-85970-63-0

DAVIDO, R. Kresba jako nástroj poznání dítěte. Praha: Portál, 2008. ISBN 978-80-7367-415-1

DRYJE, F. Surrealismus není umění. Praha: Concordia, 2005. ISBN 80-85997-26-6

FICACCI, L. Bacon. Köln: TASCHEN, 2003. ISBN 3-8228-2198-5

GROHMANOVÁ, Z. a spol. Mistr Theodorik. Praha: Kulturní nadace Archa,

1992.

GUARDINI, R. O podstatě uměleckého díla. Praha: Triáda, 2009. ISBN 978-80-87256-03-9

HANSTEIN, M. Botero. Köln : TASCHEN, 2008. ISBN 978-3-8365-0694-6

HAZUKOVÁ, H.; ŠAMŠULA, P. Didaktika výtvarné výchovy I. Praha: Univerzita Karlova Pedf, 2005. ISBN 80-7290-237-7.

HODGE, N., ANSON, L. Umění od A do Z. Praha: Albatros, 2006. ISBN 80-00-01649-4

KLÉGR, A. Tezaurus jazyka českého. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2007. ISBN 978-80-7106-920-1

KRSEK, I. Claude Monet. Praha: Odeon, 1982. ISBN ????

MIKŠ, F. Gombrich - Tajemství obrazu a jazyk umění. Brno: Barrister & Principal, 2014. ISBN 978-80-7485-030-1

PIJOAN, J. Dějiny umění / 10. Praha: Odeon, 1985. ISBN 80-242-0218-2

PLATÓN, Dialogy o Kráse. Praha: Odeon, 1979

PĚCHOUČEK, M. Hodiny v umění. Praha: Makum, 2011. ISBN 978-80-904184-5-5

Royt J., Šedinová H. Slovník symbolů. Praha: Mladá fronta, 1998, ISBN 80-204-0740-5

SYLVESTER, D. Rozhovory s Francisem Baconem. Praha: dr. Eduard Grégr a syn s.r.o., 1999. ISBN 80-86300-04-8

ŠKOLNÍ SLOVNÍK SOUČASNÉ ČEŠTINY. Brno: Lingea, 2012. ISBN 978-80-87471-59-3

ŠTYRSKÝ, J. Sny. Praha: Argo, 2003. ISBN 80-7203-512-6

UŽDIL, J. Mezi uměním a výchovou. Praha: SPN, 1988. ISBN neuvedeno

WALTHER, F. I. Impresionismus. Köln: TASCHEN, 2003. ISBN 3-8228-2574-3

Zdroje obrazových příloh:

Obr. 1 Mistr Theodorik – Svatý Jeroným – 1370

Mistr Theodorik – Svatý Jeroným - Wikipedia: The free encyclopedia (online)
(cit. 2015-03-25) Dostupné z:

http://cs.wikipedia.org/wiki/Svat%C3%BD_Jeron%C3%BDm

Obr. 2 Marcel Duchamp – Nevěsta svlékána svými milenci, dokonce – 1915-23

Marcel Duchamp - The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even – Toutfait website (online) 16. 10. 2011 (cit. 2015-03-25) Dostupné z:

<http://www.toutfait.com/imageoftheday.php?&pageNo=22>

Obr. 3 Daneil Spoerri - Prózy a básně – 1953-60

Daneil Spoerri - Poèmes en prose – Tate Modern (online) 2004 (cit. 2015-03-25) Dostupné z:

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/spoerri-prose-poems-t03382>

Obr. 4 Lucie Tatarová – Miracolo napaden človíčky – 2004

Lucie Tatarová - Miracolo Attacked by Little People – Images & Identity Improving Citizenship through Digital Art (online) (cit. 2015-03-25)
Dostupné z:

http://www.image-identity.eu/artists_images_folder/czech/lucie-tatarova

Obr. 5 Mistr vyšebrodského oltáře – Zvěstování Panny Marie – cca 1350

Mistr vyšebrodského oltáře – Zvěstování Panny Marie – Rodon website (online) 2011 (cit. 2015-03-25) Dostupné z:

<http://www.rodon.cz/malir-dila/-Mistr-vysebrodskeho-oltare-92/Zvestovani-Panny-Marie-pred-rokem-1350--461>

Obr. 6 Claude Monet – Imprese, východ slunce – 1872

Claude Monet - Impression, Soleil levant - Musee Marmottan Monet (online)
(cit. 2015-03-25) Dostupné z:

http://www.marmottan.fr/fr/claude_monet-musee-2517

Obr. 7 Claude Monet – Katedrála v Rouenu: Portál (ve slunečním světle) - 1894

Claude Monet - Cathédrale de Rouen: Le portail (Lumière du soleil) – The Metropolitan Museum of Art (online) 2007 (cit. 2015-03-25) Dostupné z:
<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/437124>

Obr. 8 Claude Monet - Katedrála v Rouenu v ranním světle- 1894

Claude Monet - Le portail de la cathédrale de Rouen à la lumière du matin – The Paul J. Getty Museum (online) 2001 (2015-03-25) Dostupné z:
<http://www.getty.edu/art/collection/objects/131471/claude-monet-the-portal-of-rouen-cathedral-in-morning-light-french-1894/>

Obr. 9 Claude Monet - Katedrála V Rouenu: Portál (ráno) – 1894

Claude Monet – La cathédrale de Rouen : Le portail (efet du matin) – Fondation Beyeler (online) 2013 (cit. 2015-03-25) Dostupné z:
<http://www.fondationbeyeler.ch/en/collection/claude-monet>

Obr. 10 Jindřich Štyrský – Sen o tetovaných nemluvňatech – 1940

Jindřich Štyrský – Sen o tetovaných dětech – Tarpaulinsky website (online) (cit. 2015-03-25) Dostupné z:
http://www.tarpaulinsky.com/Fall06/Twisted_Spoon/

Obr. 11 Nicolas Poussin – Vraždení neviňátek – 1628

Nicolas Poussin - Le massacre des innocents – Overblog (online) (cit. 2015-03-24) Dostupné z:
http://photos.yves.over-blog.com/download-1827393-Le-massacre-des-innocents-de-Nicolas-Poussin_jpg.html

Obr. 12 Eadweard Muybridge – Lidské tělo v pohybu – 1900

Eadweard Muybridge – Human body in motion – Afuk: alternativa, fotografie, umění, kreativita. (online) 8.9.2013 (cit. 2015-03-25) Dostupné z:
<http://www.afuk.cz/francis-bacon-malir-ktery-nasel-ve-fotografii-utociste/>

Obr. 13 Francis Bacon – Dvě postavy – 1953

Francis Bacon – Two humans – Afuk: alternativa, fotografie, umění, kreativita.

(online) 8.9.2013 (cit. 2015-03-25) Dostupné z:

<http://www.afuk.cz/francis-bacon-malir-ktery-nasel-ve-fotografii-utociste/>

Obr. 14 Francis Bacon – fotografie nalezené v atelieru

Francis Bacon – fotografie nalezené v atelieru – Afuk: alternativa, fotografie, umění, kreativita . (online) 8.9.2013 (cit. 2015-03-25) Dostupné z:

<http://www.afuk.cz/francis-bacon-malir-ktery-nasel-ve-fotografii-utociste/>

Obr. 15 Joseph Kosuth – Jedna a tři židle – 1965

Joseph Kosuth – One and three chairs - Wikipedia: The free encyklopedia (online) 1998 (cit. 2015-03-24). Dostupné z:

http://en.wikipedia.org/wiki/Joseph_Kosuth#/media/File:Kosuth_OneAndThreeChairs.jpg

Obr. 16 Leonardo da Vinci - Mona Lisa – 1503-06

Leonardo da Vinci – Mona Lisa - Musée du Louvre (online) (cit. 2015-03-24)

Dostupné z:

<http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/mona-lisa-portrait-lisa-gherardini-wife-francesco-del-giocondo>

Obr. 17 Marcel Duchamp - L.H.O.O.Q. - 1919

Marcel Duchamp - Mona Lisa LHOOQ - Wikipedia: The free encyklopedia (online). 16.9.2004 (cit. 2015-03-01). Dostupné z:

http://en.wikipedia.org/wiki/File:Marcel_Duchamp_Mona_Lisa_LHOOQ.jpg

Obr. 18 Eduard Manet – Snídaně v trávě – 1863

Eduard Manet - Le déjeuner sur l'herbe - Musée d'Orsay (online) 2006 (cit. 2015-03-07) Dostupné z:

http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/recherche/commentaire_id/le-dejeuner-sur-lherbe-7123.html?no_cache=1

Obr. 19 Ondřej Brody – Snídaně v trávě – 2006

Ondřej Brody – Snídaně v trávě – Galerie NOD (online) 2014 (cit. 2015-03-07)

Dostupné z:

<http://nod.roxy.cz/cs/program/gallery/704-be22filmobraz>

Obr. 20 Diego Velázquez – Papež Innocent X – 1650

Diego Velázquez - Portrait of Pope Innocent X - Wikipedia: The free encyclopedia (online) 2014 (cit. 2015-03-07) Dostupné z:

http://en.wikipedia.org/wiki/Study_after_Vel%C3%A1zquez's_Portrait_of_Pope_Innocent_X

Obr. 21 Francis Bacon – Papež Innocent X – 1953

Francis Bacon - Portrait of Pope Innocent X - Wikipedia: The free encyclopedia (online) 2014 (cit. 2015-03-07) Dostupné z:

http://en.wikipedia.org/wiki/Study_after_Vel%C3%A1zquez's_Portrait_of_Pope_Innocent_X

Obr. 22 Fernando Botero - Mona Lisa - 1963

Fernando Botero – Mona Lisa - Lunatica Desnuda: A Weblog (online) 2008 (cit. 2015-03-07) Dostupné z:

<http://lunaticadesnuda.blogspot.cz/2008/08/many-incarnations-of-monalisa.html>

Obr. 23 Jean Auguste Dominique Ingres – Slečna Rivierová – 1806

J. A. D. Ingres – Mademoiselle Rivière - Wikipedia: The free encyclopedia (online) 2002 (cit. 2015-03-25) Dostupné z:

http://cs.wikipedia.org/wiki/Jean_Auguste_Dominique_Ingres#/media/File:Jean_Auguste_Dominique_Ingres_014.jpg

Obr. 24 Fernando Botero – Slečna Rivierová – 2002

Fernando Botero – Mademoiselle Rivière – ECVV website (online) 19.2.2011 (cit. 2015-03-25) Dostupné z:

<http://www.ecvv.com/product/2900381.html>